

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

XVII

PEDRO NAVASCUES PALACIO

**ARQUITECTURA Y ARQUITECTOS
MADRILEÑOS DEL SIGLO XIX**

*INSTITUTO
DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
C . S . I . C*

ARQUITECTURA Y ARQUITECTOS
MADRILEÑOS DEL SIGLO XIX

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
XVII

Esta obra ha sido publicada con la ayuda económica
del Patronato «José María Quadrado» del Consejo
Superior de Investigaciones Científicas

PEDRO NAVASCUES PALACIO

**ARQUITECTURA Y ARQUITECTOS
MADRILEÑOS DEL SIGLO XIX**

**PROLOGO DE
FERNANDO CHUECA GOITIA**

**MADRID
INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
1973**

Depósito Legal: M-20213/1973

I. S. B. N.: 84-500-5368-6

Imprime: Gráficas Hispano-Alemanas

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
— PROLOGO, de Fernando Chueca Goitia	XIII
— INTRODUCCION	XVII

CAPITULO I

Los precedentes: la arquitectura madrileña en torno a la Guerra de la Independencia (1808-1814):

— Arquitectos y arquitectura en el Madrid de 1808	3
— José Bonaparte y Silvestre Pérez	10

CAPITULO II

La arquitectura en la Corte de Fernando VII (1814-1833):

— La herencia de Villanueva	19
— La Academia de San Fernando y la enseñanza de la arquitectura.	22
— La arquitectura de posguerra, triunfalismo y conmemoración ...	26
— Isidro González Velázquez	28
— Antonio López Aguado	43
— Custodio Teodoro Moreno	59
— La secuela de Ventura Rodríguez: Manuel Martín Rodríguez y los Cuervo	64
— Otros arquitectos	70

CAPITULO III

Arquitectura isabelina (1833-1868):

— La tradición clasicista: Mariátegui, Pescador, Olavieta y otros arquitectos	79
--	----

	Págs.
— Los primeros brotes románticos durante la Regencia de María Cristina	90
— La creación de la Escuela de Arquitectura. Planes de Estudio y reformas	95
— La última generación académica: Laviña, Colomer y Álvarez Bouquel	101
— El italianismo de las primeras promociones de la Escuela. Gándara, Jareño y el Marqués de Cubas	115
— Otras obras y arquitectos de esta etapa. Los pasajes. El pastiche árabe	130
— Transformación urbana de Madrid durante el reinado de Isabel II. Las reformas interiores y el Ensanche	140

CAPITULO IV

La arquitectura en el último tercio del siglo (1868-1898). Primera parte:

— La Revolución del 68. Su alcance urbano y arquitectónico	171
— La arquitectura del hierro	181
— Las fases típicas del neogótico	199
— El racionalismo: Lema y Madrazo	204
— El historicismo neogótico: Cubas y la doble vertiente de su obra.	210
— Federico Aparici y Juan Bautista Lázaro	221
— El neomodéjar como expresión castiza del historicismo	227
— El eclecticismismo	236
— Ortiz de Villajos	238
— Arbós	246
— Arturo Mélida	253
— La escuela de Cubas	259
— La vertiente orientalista del eclecticismismo: el pastiche árabe	263

CAPITULO V

La arquitectura en el último tercio del siglo (1868-1898). Segunda parte:

— La arquitectura clasicista de carácter representativo	273
— El clasicismo neogriego: Aguado y Herráiz	280
— Ricardo Velázquez y la arquitectura enfática	282
— La obra de Repullés	288
— Los epígonos del eclecticismismo	295
— La polémica	297
— Los arquitectos	301
— La reacción nacionalista: neoplateresco y neobarroco	312

	<u>Págs.</u>
— El modernismo: su escasa presencia en Madrid	319
— Las últimas soluciones urbanas del siglo XIX: la Gran Vía y la Ciudad Lineal	322

APENDICE DOCUMENTAL

Apéndice Documental I	335
Apéndice Documental II	343
Apéndice Documental III	361

BIBLIOGRAFIA

— Fuentes manuscritas	365
— Revistas y publicaciones periódicas	365
— Obras generales	366
— Obras particulares:	
Capítulo I y II	367
Capítulo III	369
Capítulos IV y V	372
— Siglas	377

INDICES

Índice de láminas	381
Índice de figuras	385
Índice de arquitectos del siglo XIX citados en el texto	387

PROLOGO

Me veo obligado a iniciar este Prólogo con algunos inevitables lamentos. ¡Qué mala suerte tuvieron los arquitectos madrileños —entendiendo por esto los que ejercieron en Madrid— al entregar su trabajo a esta ingrata ciudad y qué malísima suerte tuvo la ingrata ciudad al despreciarlos de la manera que lo ha hecho...! Porque Madrid ha segado en el rápido acontecer de su inmediata historia y sigue segando, lo que en un ayer próximo fue gala, alegría y elegante progreso de un renacer que se pintaba risueño. Nobles monumentos, bellos palacios y palacetes, elegantes hoteles, teatros, coliseos, circos, mercados, estaciones, hospicios y hospitales, asilos, conventos, piadosas fundaciones, fuentes y diversos ornatos, que en pocos años hicieron el Madrid, discreto, entonado, suavemente burgués, que casi nadie ha sabido apreciar y que, sin embargo, estuvo a punto de llevarnos hacia un clima de altura europea que no han conseguido los mercantilistas edificios de altura, que para algunos cuanto más altos son más dignos de admiración y para otros un termómetro, que cuanto más sube anuncia más fiebre en nuestro mal-sano organismo.

Sí, en este libro, entre los más necesarios para despertar una conciencia madrileñista, por desgracia extinta desde hace muchos años, encontramos aquel «discreto encanto de la burguesía», que un delicado humor puede convertir en motivo de irónico criticismo, pero que una confrontación con otras etapas mucho más frustrantes puede servirnos para calibrar sus quilates.

Yo recuerdo que hace muchos años acompañé al director de cine Lucchino Visconti a una breve visita a Toledo. Salimos de Madrid en automóvil y atravesamos la plaza de Atocha. Visconti, amablemente, nos pidió que paráramos un momento para admirar la estación de Atocha, que materialmente le encantó. Yo, por decirle algo, apunté que qué tenía que hacer ante la moderna Stazione Termini de Roma. Se echó a reír y me dijo: «Ahora mismo la cambiaría por ésta.» Siempre había mirado con gran respeto la obra de Alberto del Palacio, este curioso arquitecto-ingeniero que ahora empieza a despertar el interés de los jóvenes, pero desde aquel momento la opinión de

un artista tan fino y sensible aumentó mi estimación por una de las mejores creaciones de la arquitectura del hierro en España.

En otra ocasión, acompañaba al célebre arquitecto Alvar Aalto en un pintoresco paseo por Madrid. Ibamos por el Prado y procuré, casi por sorpresa, ponerle frente al edificio de Juan de Villanueva. Se tapó los ojos y miró hacia otro lado. Si hubiera sido cristiano hubiera hecho la señal de la cruz para conjurar la aparición del demonio. «¿Por qué no quiere verlo?» «Porque esto me contamina y destruye mi originalidad creadora», y añadió: «cuando he tenido que ir por Roma he tenido que andar con los ojos cerrados».

Yo respeto la actitud de Alvar Aalto, aunque le compadezco, pues pienso que, a menudo, tendrá que viajar con lazarillo para evitarse peligrosos tropezones. Pero la respeto como una medida profiláctica de uso estrictamente personal. Lo que pasa es que muchos lo toman por juicio de valor y de aquí suele arrancar un ignorante desprecio, que conduce a fomentar la destrucción de lo despreciado.

En una época reciente, los arquitectos han creído que la mejor manera de afirmarse era destruyendo y, aunque esto no ha dejado de pasar en mayor o menor grado en todas, hay que reconocer que la inmediata a nosotros ha sido de las más mortíferas. Esta mentalidad destructiva ha trascendido con la velocidad de un reguero de pólvora y técnicos de toda condición, empresarios, administradores, políticos, se lanzan por ella con un espíritu ávido y a la vez mesiánico. Quedan para lamentarlo los artistas sensibles, los Visconti, los investigadores, hombres de letras, pioneros como en este caso Pedro Navascués y, por último, algunos arquitectos jóvenes que empiezan a valorar lo que no supieron apreciar los de las generaciones que les habían precedido. Así se puede llegar a cerrar el círculo y a que sean los arquitectos los que enmienden los desaguizados por ellos provocados. Cuando se derribó el mercado de la Cebada —día de luto para Madrid—, para luego ser sustituido por otro incómodo y horripilante, se levantaron varias voces de los arquitectos más jóvenes y de la más estricta vanguardia, cosa que hubiera sido inconcebible unas décadas antes. Determinados fermentos empezaban a filtrarse en la más permeabilizada mentalidad de algunos profesionales inteligentes, pero, evidentemente, se trataba de un movimiento minoritario que todavía no había adquirido extensión ni profundidad. El mercado de la Cebada fue derribado.

Para Pedro Navascués fue una verdadera tortura mientras escribía este libro contemplar cómo iban cayendo día a día los objetos o material de su estudio. Tenía que escribir su libro contra reloj. Si un día se descuidaba al llegar a visitar aquella obra de Ayuso, de Villajos o de Repullés se encontraba un solar. Ya no podía comparar este o aquel detalle decorativo, darse cuenta de una realidad que la fotografía no procura y lo que es peor sentir a veces que ni siquiera había tenido tiempo de obtener las fotografías que necesitaba. He compartido muchas veces estos avatares con el autor y he sumado

mi indignación a la suya, ambas más excitadas todavía por un sentimiento de impotencia.

El libro había que hacerlo deprisa, antes de que fuera tarde y era necesario hacerlo no sólo como un instrumento de escrupulosa investigación erudita, sino también como un testimonio de hechos condenables, por lo que esta condena pudiera tener de ejemplaridad. La crónica de estos hechos luctuosos va soterrada, como canto elegíaco o memento mori, por las sagaces y bien documentadas páginas de este gran libro. Es la parte amarga que extraemos de su lectura. ¿Servirá para despertar algunas conciencias dormidas, para que algunos hombres midan el alcance y las responsabilidades de sus actos? Esto es lo más problemático de lo que este libro puede alcanzar, pero también lo más deseable para su propio autor y para todos aquellos que le acompañamos en sus ilusiones.

Porque, evidentemente, otros logros en áreas más serenas, intelectuales y escolásticas, los doy por descontados. Este es el primer libro en el que se aborda de una manera sistemática, extensa, con claridad metodológica, con rigor documental y con exhaustivo manejo de fuentes, un capítulo muy desdeñado de nuestra historiografía artística: la arquitectura del siglo XIX. Las breves apuntaciones de don Román Loredo, los excesos polémicos de Juan Antonio Gaya Nuño, las contadas monografías de algunos arquitectos, apenas roturaron un campo que seguía esperando quien lo cultivase como era debido. El mejor material publicado estaba en las revistas, y el inédito, en los archivos. Con este material había que edificar y se ha edificado. Cualquiera que estudie el libro se dará cuenta de lo arduo del esfuerzo llevado a cabo por un investigador que, siendo todavía muy joven, ha revalidado con esta obra sus títulos de presente y futuro gran historiador de la arquitectura, rama de la Historia del Arte que necesita cada vez más del esfuerzo de todos, porque España, con su riquísima tradición no se puede quedar atrás en esta disciplina, que hoy en el mundo casi diríamos que está de moda, si no quisiéramos minimizar este movimiento con lo que dicha palabra puede tener de efímero y caprichoso. Pero la verdad es que en Europa y en América son muchas, y algunas muy descollantes, las figuras que se dedican al estudio de la arquitectura histórica y son cada vez más numerosos los libros que a esta rama del arte se dedican.

El interés creciente que despierta el arte del siglo XIX, cada vez más cotizado y buscado por los coleccionistas, llegará forzosamente a la arquitectura y esperemos que con la estimación llegue la conservación y restauración de los momentos de este siglo. Ya no resulta válido, ni actual, relacionar la importancia de un monumento con el solo índice de la antigüedad. Monumentos de ayer, sin la pátina venerable de los siglos, sin la vetustez de las piedras románicas, ni el intrincado arabesco del paciente alarife, sino nacidos en la propia civilización industrial del hierro y el cristal, pueden ser piezas de primer orden dignas de catalogarse con otros Monumentos Nacionales. Si hoy apreciamos un Alenza, un Villamil, un Pradilla, un Pinazo o un

Beruete, por qué no vamos a sentir la misma inclinación por un Colomer, un Cubas, un Ayuso, un Arbós, un Velázquez o un Mérida, sus afines. Al fin y al cabo son hijos de un mismo clima cultural y no hay ningún motivo para apreciar unas obras y despreciar otras. Pero puede darse el caso de que cuando llegue la hora de una reivindicación futura no podamos apreciarlas por haber desaparecido. Hoy el peligro se cierne mucho más sobre las obras de nuestro próximo pasado que sobre aquellas otras defendidas por su venerable antigüedad.

Pedro Navascués titula su libro «Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX», con esto queda acotada el área de su trabajo. Se trata de la arquitectura Madrid, lo que ha justificado la loable iniciativa del Instituto de Estudios Madrileños al publicarlo, pero esta acotación no le resta trascendencia y decisiva amplitud, ya que desde el neoclasicismo, punto de arranque de su análisis histórico, hasta el modernismo y casticismo con que concluye, lo más decisivo del movimiento arquitectónico español se produce en Madrid, capitalidad que para bien, y muchas veces para mal, ejerce una influencia absorbente sobre el resto del país. Esto no quiere decir que Barcelona, Valencia, Bilbao, San Sebastián, etc., no tengan, sobre todo en las últimas etapas del siglo XIX un papel destacado y complementen con matices regionales y en algún caso con figuras universales como Gaudí, lo que se hace en Madrid. Pero no cabe duda que el estudio de la arquitectura madrileña del siglo XIX es por sí mismo la pieza fundamental para conocer el desarrollo de este arte en la España de la pasada centuria.

La solidez y profundidad de este trabajo, llevado a cabo por un joven investigador que, por tradición familiar y por un background académico propio, está especialmente capacitado para abordarlo, ya hemos dicho que le situará en un puesto importante entre la historiografía artística española contemporánea. Universidades, centros de investigación, profesores de arte, estudiosos y estudiantes no dudamos que acogerán esta obra con todo el beneplácito que merece y al que se hace acreedor por su calidad y desde luego por su oportunidad. Esperábamos hace tiempo una obra así que no podemos dejar de saludar con alegría, agradeciéndola a su autor y al Instituto de Estudios Madrileños que la ha publicado.

23 junio 1973.

Fernando CHUECA GOITIA

INTRODUCCION

Los trabajos de Clark, Hitchcock y Pevsner, y los más recientes de Collins, Meeks, Furneaux, Benevolo y Borsi, han puesto de relieve el ya indudable interés de uno de los capítulos más desprestigiados, por poco conocidos, de la historia de la arquitectura: el siglo XIX. Es interesante comprobar cómo críticos e historiadores han ido desahaciendo, con estudios pacientes y de exigente rigor científico, el tópico de que el arte y la arquitectura del siglo XIX, de que el arte «decimonónico», como todavía dicen peyorativamente los que aún no se han incorporado a esta realidad estética, no es sinónimo de fealdad ni de mal gusto. Muy difícilmente puede aceptarse el pretendido hecho de que todo un siglo, y un siglo, además, muy significativo por lo que tiene de renovador en todos los órdenes de la vida, haya sido simplemente negativo para la historia de la arquitectura. Esta postura que desconoce el verdadero contenido del arte del siglo XIX, y en concreto de la arquitectura, tiene, sin embargo, antecedentes en la historia de la valoración estética de los «estilos».

Ya el hombre del Renacimiento había colocado entre paréntesis el arte de la Edad Media, estableciendo un puente entre la Antigüedad y el siglo XVI, sin darse cuenta todo lo que había de «modernidad» en el arte medieval y lo que de medieval tenía el propio Renacimiento. Algo semejante ocurre con el tema que aquí nos ocupa. Muchos historiadores del arte tienden el mismo puente sobre el paréntesis del siglo XIX, intentando (inútilmente) enlazar el Neoclasicismo con el arte del siglo XX, y presentando a este último como algo revolucionario sin darse cuenta que las premisas de ese cambio se hallan precisamente en el siglo XIX. Esta visión miope de la creación y desarrollo de los fenómenos artísticos, no ve todo el germen innovador y revolucionario contenido en la arquitectura del siglo XIX, que, como en el «Movimiento encadenado» de Maillol, está a punto de romper sus ligaduras para su libre y total expresión.

Por otra parte, las consabidas diatribas lanzadas contra la arquitectura del siglo XIX, como las que todavía pueden leerse en trabajos recientes, no hacen sino recordarnos las de los «clásicos», como Ponz o Ceán, sobre la arquitectura barroca. Los mismos építe-

tos y calificativos, que sólo ponen en entredicho la sensibilidad y objetividad de sus autores, los encontramos en aquellos críticos e historiadores que abordan desde el desconocimiento la arquitectura del siglo XIX. Ello tiene, además, consecuencias graves, porque contribuye a fomentar una aversión, nunca reflexiva, contra esta arquitectura, siendo éste el primer paso para su destrucción tal y como hoy está ocurriendo. Y así, con la tradicional, pero evitable autofagia de las ciudades, que nos ha dejado ciudades sin historia, está desapareciendo también la ciudad del siglo XIX con su particularísima arquitectura. Hecho éste que desdichadamente todavía no conmueve a los organismos oficiales encargados de velar por la conservación de nuestro patrimonio artístico.

La total y sistemática destrucción de esta arquitectura madrileña fue precisamente lo que me llevó a pensar en ella como tema para mi tesis doctoral (1).

A lo largo de estos años de preparación del trabajo, han ido desapareciendo muchos edificios de gran interés, siendo reemplazados por otros que sólo están planteando problemas a la ciudad desde su comienzo. Recordemos la desdichada plaza de Colón, que vio desaparecer primero el magnífico palacio de Uceda (luego Medinaceli), después las casas de Rodríguez Ayuso, y, finalmente, la Casa de la Moneda, con el reciente desmonte del monumento a Colón que hiciera Mérida. La desaparición de conjuntos como éste, cuya problemática planteada a raíz de su derribo tiene la más completa actualidad, se repite en otras partes de la ciudad. Piénsese en el Salón del Prado y la pérdida del Palacio Xifré en el Paseo de Recoletos; la demolición de los palacios de la prolongación de la Castellana, el recién desaparecido palacio de Monistrol, etc. Estando el presente trabajo en pruebas de imprenta veo comenzar el derribo de la bellísima casa del Paseo de Recoletos, número 1, y ya se habla de derribar la iglesia del Buen Suceso. Lo grave es que sobre otros muchos edificios estatales, religiosos y particulares, pesa un incontenible expediente de derribo, que no va a permitir en pocos años el estudio de los rasgos más característicos de la arquitectura del siglo XIX.

Todo ello ha creado un clima de celo e interés que en muchas ocasiones no me ha permitido ver más que las fachadas. Otras veces, dado el carácter de los edificios (ministerios, bancos, embajadas, etcétera), tampoco me ha sido posible el estudio de su interior, si bien ello ha quedado subsanado al disponer de fotografías y grabados antiguos, o por haber encontrado los proyectos originales. Asimismo, tampoco he podido introducirme en algunos palacetes particulares como los de Linares y otros semejantes, debido a que cualquier estudio de los edificios, toma de fotografías o notas, podía suponer un argumento en favor de su conservación. Este y los continuos de-

(1) El presente trabajo fue presentado como tesis doctoral en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, en el curso 1970-71, ante el tribunal formado por don Diego Angulo Íñiguez, don Francisco X. de Salas, don Vicente Palacio Atard, don E. Alfonso Pérez Sánchez y don Rogelio Buendía Muñoz.

rribos han sido, sin duda, los obstáculos más serios que he encontrado al enfrentarme con la arquitectura madrileña del siglo XIX.

Tampoco ha sido fácil la documentación bibliográfica del tema, pues hasta la fecha sólo se han publicado tres obras de conjunto, y muy breves, sobre la arquitectura española del siglo XIX. Sus autores son Román Loredó, el Marqués de Lozoya y Gaya Nuño, limitándose los dos últimos a repetir lo que decía el primero, añadiendo otros datos tomados a su vez de las «Memorias», de Caveda. La bibliografía que unos y otros recogían no sumaba en total más de doce trabajos. Esto me obligó, en primer lugar, a consultar cuantas revistas pudieran dar noticias sobre la arquitectura madrileña del siglo XIX, desde las de carácter más o menos erudito, como *Arte Español* o el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, hasta otras de planteamiento más literario, como el *Semanario Pintoresco Español* o *El Artista*. Esta labor fue realizada especialmente en la Hemeroteca Municipal de Madrid, cuyos fondos de revistas y publicaciones periódicas del siglo XIX es, sin duda, el más importante de nuestro país. A su director, don Miguel Molina Campuzano, debo no pocos datos que han facilitado mi tarea. Para revistas más especializadas ha sido fundamental la consulta de las bibliotecas del Colegio de Arquitectos de Madrid y de la Escuela de Arquitectura, también de Madrid, que si bien perdió gran parte de su riqueza bibliográfica en 1936-1939, su consulta sigue teniendo interés, debido a los fondos legados por sus antiguos profesores, que muchas veces aparecen como protagonistas del tema aquí tratado. Indispensables y numerosas han sido, igualmente, las consultas a la Biblioteca Nacional, Biblioteca del Instituto Diego Velázquez, Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y Biblioteca Municipal de Madrid.

El segundo paso decisivo fue buscar la documentación manuscrita de cuantos edificios interesaran para la tesis, bien de los derribados bien de los subsistentes. Con este fin consulté durante varios años los fondos del Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento y del Archivo del Corregimiento de Madrid. Sería injusto no agradecer aquí a su director, don Agustín Gómez Iglesias, las facilidades para consultar y fotografiar los extraordinarios fondos que celosamente guarda la Casa de la Panadería. Los datos allí conseguidos han supuesto la base más sólida del presente trabajo. La relativamente fácil localización de los edificios se ha visto entorpecida tan sólo por el antiguo sistema de numeración por manzanas, por los cambios en la moderna numeración, y por las variantes introducidas en la denominación de las calles. Por todo ello, y para facilitar la localización de un expediente determinado en los citados archivos, se ha conservado en el texto la numeración tal y como aparece en aquéllos.

Por otra parte, el Archivo y Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando me han proporcionado preciosos datos sobre la vida de algunos arquitectos, sus trabajos en la Academia, sobre planes de enseñanza, distribución de premios, etc. Mi agradecimien-

to a doña Carmen Niño, bibliotecaria de este centro, por haber puesto a mi disposición todo este rico material.

Finalmente he de citar los fondos del Museo Municipal de Madrid, a los cuales tuve acceso gracias a don Fernando Delgado, que pese a las dificultades para su consulta, por estar en período de reinstalación, me dieron luz sobre algunos aspectos oscuros de este trabajo.

Todo lo demás fue ya labor de enfrentamiento con la propia arquitectura: localización, toma de datos, permisos, fotografías, en una palabra, su estudio. Y es aquí donde debo recordar a mi maestro, don Fernando Chueca Goitia, que ha sido no sólo el director del presente trabajo, sino el amigo que me guió y acompañó por el Madrid tan conocido por él. A él debo el haber aprendido a «ver» la arquitectura, a valorarla en lo que es como tal arquitectura, despertando, en fin, en mí una sensibilidad hacia la problemática arquitectónica, que descubre ante el que esto escribe un camino a seguir.

No querría terminar sin advertir al lector que este trabajo no pretende en modo alguno ser un catálogo de la arquitectura madrileña, que, por otra parte, sería deseable y urgente que un equipo bien dotado y bien dirigido emprendiera. Muchos edificios —incluso notables— han quedado fuera de estas páginas, no porque carezcan de interés, sino porque nuestra labor ha consistido esencialmente en marcar los momentos fuertes o débiles, según los casos, de la arquitectura madrileña del siglo XIX, llamando la atención sobre lo que es más sintomático y representativo, sobre la relación entre arquitectura y sociedad, destacando, al mismo tiempo, a aquellos arquitectos que fueron responsables entre nosotros del quehacer arquitectónico en este crítico momento. Se trata, en definitiva, de sentar las bases para el estudio de nuestra arquitectura del siglo XIX del que pretendemos que éste, aunque modesto y limitado, sea el primer paso.

Finalmente, quiero expresar mi más profundo agradecimiento al Instituto de Estudios Madrileños y a su director, don José Simón Díaz, por haberse hecho cargo de la publicación de este trabajo.

NOTA IMPORTANTE.—El apéndice documental que se incorpora al final de este libro, así como el material gráfico recogido, no tienen en modo alguno carácter exhaustivo, sino tan sólo valor complementario del texto y de simple muestreo. Serían necesarios varios volúmenes como el presente para reproducir todas las obras que se citan en las páginas siguientes. Por ello, es indispensable acudir a la bibliografía citada a pie de página, donde generalmente se reproducen obras que nosotros citamos o describimos, simplemente, en el texto. El material gráfico procede del Archivo Ruiz Vernacci (que guarda los negativos de Laurent), de A. Rojo, G. Sampedro y del autor. Igualmente han sido utilizados grabados procedentes de las revistas ilustradas del pasado siglo. Mi más profundo agradecimiento a Javier Sánchez-Escribano por su valiosa ayuda en la difícil labor de selección y preparación del material gráfico.

Capítulo I

LOS PRECEDENTES: LA ARQUITECTURA MADRILEÑA EN TORNO A LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA (1808-1814)

ARQUITECTOS Y ARQUITECTURA EN EL MADRID DE 1808

A principios del siglo XIX, Madrid conservaba el viejo casco de los Austrias, reformado en su periferia por Carlos III, el último monarca de la casa de los Borbones que dotó a la Corte de edificios, paseos y monumentos dignos de una capital de Estado. Carlos IV poco o nada había hecho por continuar aquella labor magnífica de su antecesor. El abandono del Gobierno, las intrigas políticas y, sobre todo, el mal estado de la Hacienda, eclipsaron todo interés urbano y monumental en la Corte.

Lo único importante de estos primeros años del siglo XIX se vertebra en torno a un gran maestro, ya de cierta edad, que por su formación, vida y obras pertenece al pasado, esto es, al Neoclasicismo. Nos referimos a don Juan de Villanueva (1). En Madrid, donde se produce lo más importante de la Península, las novedades arquitectónicas son pocas. Continuaban su marcha las obras del Museo de Ciencias, en el Paseo del Prado, y las del Observatorio, en el cerro de San Blas. Otro arquitecto, Pedro Arnal, también de avanzada edad, terminaba por entonces el Palacio de Buenavista, que el Ayuntamiento regaló en 1805 a Godoy (2), y la Casa de Postas, en la calle del Correo (3).

En 1805, un discípulo de Villanueva, Antonio López Aguado, presentaba el proyecto de reforma y añadidos del palacio de Villahermosa, en el Prado. El edificio fue proyectado previamente por otro gran arquitecto de su misma generación. Silvestre Pérez. La sobriedad de sus fachadas, el equilibrio y proporción de los huecos, la nobleza de los materiales (paramentos de ladrillo, y granito en las embocaduras de puertas y ventanas, cornisa, etc.), todo ello concebido con un espíritu puramente académico, demuestra que un neoclasicismo bien entendido podía tener aún vigencia en las primeras décadas del siglo XIX.

En 1807, el Duque de Frías y Uceda encargaba a Manuel de la Peña y Padura la construcción de su palacio, con fachada principal a la calle

(1) F. CHUECA y C. DE MIGUEL: *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, 1949.

(2) LUIS MARTÍN YERRO: *Historia y descripción de la posesión titulada de Buena Vista, o del Ministerio de la Guerra*, Madrid, 1884.

(3) A.S.A., Leg. 1-54-13: «Construcción de la nueva Casa Real de Postas». El proyecto es de 1795 y se debió de terminar hacia 1800.

del Piamonte y otra secundaria a la calle del Barquillo. Villanueva, como Arquitecto Mayor que era de Madrid, supervisó y aprobó el proyecto el 2 de mayo de 1807, es decir, un año justo antes de estallar en Madrid la guerra. Es por ello un buen ejemplo para medir el alcance de la arquitectura inmediatamente anterior a 1808. La fachada que miraba a la calle del Piamonte era muy amplia, con dos plantas sobre un zócalo que nivelaba la pendiente de la calzada. Diecinueve eran los huecos por planta, esto es, nueve a cada lado de la puerta, colocada rigurosamente en el centro de la fachada. En este eje, cuatro columnas toscanas adosadas a la fachada sostenían en lo alto un ático escalonado muy vilanovino. Piedra y ladrillo eran sus materiales, dando forma a molduras y perfiles rigurosamente académicos, bien medidos y de indiscutible gusto.

Un tercer edificio, el Hospital de la Pasión, sirve para orientarnos en relación con la arquitectura madrileña de los primeros años del siglo XIX. Silvestre Pérez fue encargado de rehacer la fachada de dicho Hospital, tras demoler la antigua que amenazaba ruina. Sus proyectos fueron aprobados, también por Villanueva, en enero de 1808. Estos, conservados en el Archivo Municipal, son de sencillísima traza y, debiéndose de ajustar al número y distribución de huecos existentes en la anterior fachada, más es una obra de arreglo que de original creación. Sin embargo, viene bien traerla aquí para comprobar el patrón académico que rige la arquitectura en estos años. Las fachadas tienen un carácter plano, subrayando la horizontal distribución de sus plantas por bandas de granito, haciendo a aquéllas independientes. No falta nunca un zócalo o basamento que nivela el terreno, presentando una base igual a todo el edificio, y en el que se suelen abrir pequeños y desiguales huecos. Es frecuente, asimismo, la presencia de una cornisa en voladizo, sobre los vanos principales, ya sean puertas o ventanas, que apoyan en dos ménsulas.

Muy poco más puede decirse de la arquitectura en este corto período que antecedió a la guerra. La situación económica era muy crítica, y ello produjo un evidente retraimiento arquitectónico. Sobre este punto es interesante la certificación extendida por el archivero de Madrid, don Basilio de Becacha y Angel, sobre las casas que se construyeron en Madrid entre 1803 y 1807 (4). De ella se desprende que en 1803 el Ayuntamiento dio licencia para la edificación de 41 «fachadas y casas enteras»; en 1804 son ya 32; al año siguiente, 28, llegando a bajar en 1806 a 13 casas. El número subió ligeramente, 20 en total, el año anterior a la guerra, pero que sigue siendo un valor insignificante. A su vez, hay que decir, sobre los posibles datos documentales que permitirían reconstruir la arquitectura en estos años, que en el Archivo Municipal faltan las licencias de construcción expedidas por el Ayuntamiento entre 1804 y 1815, ambos inclusive.

Por otro lado, la Monarquía atravesaba un mal momento para dedicarse a la subvención de una arquitectura monumental. En este sen-

(4) A.S.A., Leg. 1-188-9. Ver Apéndice Documental I-1.

tido el último esfuerzo se había consumido en el Museo del Prado. La aristocracia tampoco estuvo dispuesta a invertir sumas en grandes construcciones. Se intuía el desastre de 1808, y gran parte de la nobleza salió de Madrid buscando refugio en otras ciudades y, sobre todo, en las fincas rústicas. Algunos palacios fueron abandonados y en otros se dejó a su frente a la servidumbre. Esto facilitó, años más tarde, la confiscación de tales edificios por el Gobierno de José Bonaparte.

En mayo de 1808 una sacudida brutal conmovió a Madrid por unos días. El particular quehacer cotidiano se interrumpió, convirtiéndose en un común esfuerzo contra las tropas francesas. La guerra, en lo que tiene de destructivo, es antiarquitectónica. La única arquitectura posible en la guerra es la organización de la defensa, la fortificación, y otra que es consecuencia inseparable de toda acción bélica: la construcción de cementerios.

José Bonaparte entró en Madrid el 20 de julio de 1808, pero, tras la derrota francesa en Bailén, salió de la Corte el 13 de agosto del mismo año, buscando lugar más seguro. Madrid, aprovechando la retirada, hizo un esfuerzo para hacer más sólidas sus débiles tapias, proteger las puertas y organizar la defensa de un posible nuevo intento francés. El Ayuntamiento echó mano de sus arquitectos y de todos aquellos voluntarios que quisieran participar en tal empresa. Es curioso comprobar que para nada intervino don Juan de Villanueva, que era, como se sabe, Arquitecto Mayor de Madrid, y si alguno de sus discípulos y colaboradores. Villanueva debió de ver con dolor el mal trato dado por las tropas invasoras a sus obras maestras, pues en el templete circular que remata el Observatorio colocó el ejército francés un cañón, y el actual Museo del Prado sirvió de acuartelamiento y almacén (5 y 6). Esto, unido a la enfermedad que le mantuvo alejado de su actividad profesional, amargó los últimos años de su vida.

Otros arquitectos más jóvenes se harían cargo de la fortificación de Madrid, obra que si bien no tenía nada de artística, sí requería conocimientos de arquitectura.

El 25 de noviembre, don Tomás de Morla, que con el Marqués de Castelar, Capitán General de Madrid, habían sido encargados por la Junta de Defensa para organizar la resistencia de la ciudad (7), presentó un plan de defensa y fortificación de Madrid que fue aprobado (8). Consistía este plan en asignar a cada uno de los «cuarteles» en que se dividía Madrid, un arquitecto al que asesoraría un militar y

(5) A.C., Leg. 1-9-29: «Obras del Retiro, 1808».

(6) A.S.A., Leg. 2-418-1: «Orden del Consejo encargado al teniente Corregidor don León de Sagasta la demolición de las obras que hicieron los franceses en el Retiro, 1808».

(7) JUAN ORTEGA Y RUBIO: *Historia de España*, T. V., Madrid, 1908, pág. 240.

(8) A.C., Leg. 1-96-98: «Fortificación y obras de defensa de Madrid. Aprobación del plan propuesto por el excelentísimo señor don Tomás de Morla, 25 de noviembre de 1808».

auxiliaría un carpintero (9). La relación de los arquitectos, con sus respectivos «cuarteles», es la siguiente (10):

Arquitectos	Cuarteles
D. Juan Inclán	Palacio
D. Pedro de la Puente	Afligidos
D. Juan de la Peña y Padura	Pza. Mayor
D. Juan Antonio Cuerdo	San Martín
D. Elías de Villalobos	San Francisco
D. Antonio López Aguado	Lavapiés
D. Pedro del Soto	San Jerónimo
D. Pedro Garrido	Barquillo
D. Alfonso Rodrigo	Maravillas
D. Francisco Rodrigo	San Isidro

Tiene esta relación el interés de recoger los nombres de los arquitectos activos con que Madrid contaba en 1808. Naturalmente, no son éstos todos, pues faltan, además de Villanueva, Silvestre Pérez, Isidro González Velázquez, Pedro Arnal, etc., que, por distintas causas, no intervinieron en las obras de fortificación. No obstante, poco duraron éstas, ya que el propio Napoleón Bonaparte ordenaba abrir fuego a su temible artillería contra las débiles tapias del Retiro el 3 de diciembre de 1808 (11), capitulando al día siguiente la ciudad.

Sin embargo, se continuaron las obras de reparación y consolidación de las cercas, a juzgar por unas cartas de Juan Antonio Cuerdo y Pedro de la Puente, fechadas el 4 de enero de 1809.

Esta reparación fue ordenada por el Ministro de Policía a los citados arquitectos, que revisaron toda la cerca, excepto la parte de «la posesión de Monteleón y Veterinaria por impedirlo las tropas francesas» (12).

Toda guerra acelera el ciclo natural de la muerte, y la que mantuvo España contra los franceses no fue una excepción. Ello produjo problemas que hoy pueden parecer carentes de importancia, pero que la tuvieron y mucha. Hasta entonces se había mantenido, desde la Alta Edad Media, la costumbre de enterrar a los muertos en las iglesias y conventos, bien en el piso, en sus muros o en las bóvedas. Al aumentar considerablemente los núcleos de población, se planteó el pro-

(9) A.S.A., Leg. 2-33-65: «Sobre pago a don Manuel Segundo Martínez de la Madera y demás que suministró el año de 1808 para las fortificaciones de Madrid».

(10) A.C., Leg. 1-188-31: «Noticia en que se detallan ... para las obras de defensa que deben construirse en esta plaza, Madrid, 25 de noviembre de 1808».

(11) PIO ZABALA Y LERA: *España bajo los Borbones*, Barcelona, 1955 (5.ª edición), pág. 238.

(12) A.C., Leg. 1-188-28: «Los arquitectos destinados para cerrar las aspilleras que se hicieron en las cercas de esta Corte y reponer las brechas en virtud de Orden del excelentísimo señor Ministro de Policía».

blema de salubridad pública por el mal olor, infecciones, epidemias y demás enfermedades producidas por la descomposición de los cadáveres. Esto se agravó considerablemente con la Guerra de la Independencia, a raíz de la cual las parroquias se cargaron de gran número de cadáveres, y muchos de ellos desconocidos, o simplemente no reclamados por nadie, se sacaban fuera de las tapias, abandonándolos a su suerte. El peligro de una peste o una epidemia de incalculables consecuencias, como las que ya se habían producido en el norte de la Península, y en el mismo Madrid durante los años de 1803 y 1807, obligaron al Ayuntamiento a plantearse la construcción de un cementerio general. En realidad, la construcción de cementerios ya había sido ordenada por Carlos III, pero no se había llevado a la práctica por el arraigo de la costumbre del enterramiento en las parroquias, que era, además, una fuente de ingresos para éstas, ya que los derechos adquiridos por las familias sumaban pingües beneficios. En efecto, Carlos III, en Real Cédula con fecha de 3 de abril de 1787, había ordenado la construcción de cementerios fuera de las ciudades. En el mismo sentido, el Consejo del Rey publicó, en 26 de abril de 1804, una circular dando instrucciones y prohibiendo tajantemente la costumbre parroquial (13). El 28 de junio de 1804 se volvió a insistir en este sentido, con una nueva circular (14), en la que un articulado, sobre la base siempre de la Cédula de Carlos III, especificaba las condiciones que debían de reunir tales cementerios, lugares ventilados, presentación de planos por los arquitectos, o en su «defecto por el Maestro de Obras o Alarife de más confianza del Pueblo», el aprovechamiento de las ermitas para las capillas de los cementerios, así como una serie de detalles económicos: la erección de «sepulturas de distinción» que darían lugar a los interesantes cementerios monumentales del siglo XIX. Dichas «sepulturas de distinción» conservarían el espíritu de separación social que tenía lugar en las iglesias parroquiales y conventuales. Los ingresos producidos por la explotación de esos cementerios revertían en el Ayuntamiento, por lo que muy pronto las parroquias solicitaron la apertura de cementerios particulares de las propias parroquias, que se llamaron sacramentales. El primer cementerio particular fue el de la Sacramental de San Pedro y San Andrés, que se empezó a construir en 1811.

Pero al margen de éstos, que se irían multiplicando, sobre todo después de 1833, el cementerio que aquí interesa reseñar es el General, llamado también del Norte, o de Fuencarral, por encontrarse a la salida de Madrid en aquella dirección, cerca de la puerta que llevaba este nombre. Su interés reside en que es el primer cementerio general y que su proyecto lo hizo Villanueva, bendiciéndose en 1809.

(13) A.S.A., Leg. 2-401-99: «Circular del Consejo del 26 de abril de 1804 e instrucción del 28 de junio del mismo sobre construcción de cementerios, conforme a la Real Cédula de 3 de abril de 1787».

(14) A.S.A., Leg. 2-171-31: «Circular del Consejo Real del 28 de junio de 1804». Ver Apéndice Documental I-2.

Madoz nos describe su portada monumental, capilla y otras dependencias. Este, como otros cementerios, se derribó al crecer Madrid por aquella zona. El rasgo más característico del proyecto de Villanueva era el empleo de las columnas de «Pestum», o, como se decía entonces, del «orden de pesto», que se imitaron después en los demás cementerios que surgieron fuera de las tapias de Madrid.

LAM. XVI

El cementerio de Villanueva serviría de pauta a los que se abrieron durante la época fernandina e incluso isabelina, como los de San Nicolás (derribado) y San Isidro, ambos de José Alejandro y Alvarez; San Martín y San Sebastián (estos dos últimos también derribados). Como nota común tenían estos cementerios uno o varios patios, de planta rectangular generalmente, con pórticos albergando los nichos abiertos en el muro, y en los lados menores un frontis columnado que responde a la capilla, pabellón de ingreso, o simple paso hacia otro patio. Todo era de sencillísima traza, de materiales pobres y muy distante de los monumentales proyectos que se hacían en la Academia (15).

El cementerio de Fuencarral debió de ser el último cometido importante que el Ayuntamiento encargara a Villanueva, si bien hubo otros de menor cuantía propios de su oficio como Arquitecto y Fontanero Mayor de Madrid (16), sobre problemas de alcantarillado y contaminación de aguas. Esto nos lleva de la mano a las necesidades planteadas en Madrid en estos años, que son, sobre todo, de carácter sanitario, de mejoras urbanas en general, y muy en segundo lugar, de carácter arquitectónico. Hay que tener presente, además, que de nuevo José I está en Madrid y que la municipalidad, organizada sobre muy nuevo patrón, tenía a su frente al Corregidor Dámaso de la Torre, quien se felicitaba por «vivir baxo un gobierno que en todo muestra ideas tan liberales». Este Dámaso de la Torre, cuya filiación política es fácil imaginar, dirigió al rey José un escrito, el 13 de febrero de 1810, en el que daba cuenta de la situación urbana y arquitectónica de Madrid, así como los objetivos alcanzados por la nueva Municipalidad (17). Entresacando lo más importante, resulta que en menos de un año se cubrió la alcantarilla del Prado, «uno de los mejores paseos de Europa», la del paseo de San Vicente, «en el sitio llamado la Florida», y la de la calle de la Concepción Jerónima. Se aumentó el caudal de agua potable instalando fuentes en varias plazas, como la que se colocó en

(15) Sobre el proyecto de Villanueva para el cementerio general véase MADDOZ: *Diccionario...*, t. X, Madrid, 1.850 págs., 931-932. En relación con los proyectos de la Academia de San Fernando sobre cementerios véase: «El cementerio español en los siglos XVIII y XIX», por ALICIA GONZALEZ DIAZ, en *Archivo Español de Arte*, 1970, págs. 289-320, con abundantes ilustraciones. Otros datos sobre las sacramentales de Madrid se pueden encontrar en *Los cementerios de las sacramentales*, de JOSE DEL CORRAL, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.

(16) A.C., Leg. 1-139-5. Carta de Villanueva con fecha de 24 de febrero de 1809.

(17) A.S.A., Leg. 2-173-118: «Ejemplares impresos de una Representación hecha a S.M. por la Municipalidad de esta Villa de Madrid en el año 1810». Ver Apéndice Documental I-3.

la plaza de la Cebada. Se formaron, entre 1809 y 1810, las plazas de Santa Cruz y San Miguel, para dar desahogo a la Plaza Mayor, que «no era suficiente para contener todas las provisiones que diariamente necesita este gran pueblo». Además, se suprimieron los «arcos de comunicación de una manzana a otra, lo que afeaba en sumo grado a la población», y las cruces que había «en medio de las plazas y sitios más pasajeros de Madrid». Todo esto indica que fue una operación de aseo promovida por José Napoleón, que culminó con los cuantiosos derribos que se efectuaron en Madrid, afectando principalmente a iglesias y conventos (18). El aspecto de Madrid cambió considerablemente en dos años, sobre todo en lo que atañe a espacios abiertos, a las plazas originadas por los numerosos derribos, que según la relación de Madoz, escrita unos cuarenta años después, y la de Peñasco y Cambronero (19), son los siguientes: manzana 343, en cuyo solar se formó la plaza del Carmen; Convento de Carmelitas de Santa Ana (20), que dio lugar a la plaza del Príncipe Alfonso (hoy de Santa Ana); parte de la manzana 288, actualmente plaza del Rey; Convento de Padres Premostratenses de San Norberto, hoy plaza y mercado de los Mostenses (21); iglesia de San Ildefonso, hoy mercado con el mismo nombre; la iglesia de Santa Catalina, entre la calle del Prado y la Carrera de San Jerónimo, sobre cuyo solar se volvió a edificar; iglesia de San Martín; el convento de Jesús; el de los Dominicos de la Pasión, que estaba en la actual plaza de la Cebada; la iglesia de San Joaquín de los Afligidos; y, sobre todo, los derribos que dieron lugar a la plaza de Oriente (22), en los que se vinieron abajo la Biblioteca Real, el Juego de Pelota, el Jardín de la Priora, el Teatro de los Caños del Peral, el Teatro del Baile de Máscaras y las manzanas correspondientes a las calles del Tesoro (donde estaba la Parroquia Ministerial), de Santa Catalina la Vieja, de San Bartolomé, del Recodo, de la Parra, del Buey, del Carnero, parte de la del Espejo y de Santa Clara y la plaza de este mismo nombre.

Otras fincas no derribadas se vendieron a buen precio entre los afrancesados, asegurándose de este modo el rey un buen número de partidarios. En el Archivo del Corregimiento, de Madrid, se conserva un interesantísimo cuaderno con los nombres de los compradores de fincas durante el gobierno intruso, así como el número de ellas. La presencia, en dicho cuaderno, de nombres como el de Mariano Luis de

(18) A.C., Leg. 1-110-42: «Expediente correspondiente a conventos y casas secuestradas, 1809».

(19) H. PEÑASCO y C. CAMBRONERO: *Las calles de Madrid*, Madrid, 1889, página 14.

(20) A.C., Leg. 1-241-52: «Demolición del Convento de Santa Ana, 1810».

(21) A.C., Leg. 1-241-23: «Demolición de la parte vieja del Convento de los Mostenses y en su lugar se forma una plazuela de dos piezas, 1810».

(22) A.C., Leg. 1-241-12: «Expediente formado a virtud del Real Decreto expedido por S.M. sobre la demolición de las manzanas números 423, 437 y 438, inmediatas al Real Palacio, para dar mayor ensanche a las plazas del mismo nombre, 1811».

Urquijo, que era ministro secretario de Estado de José I, confirma esta tesis (23).

Hay que añadir también la importancia de los incendios, provocados unos y fortuitos otros, que destruyeron una parte considerable del caserío madrileño durante los años de 1811 y 1812 (24), así como la apertura de nuevas calles (25).

JOSE BONAPARTE Y SILVESTRE PEREZ

Dichos derribos e incendios hicieron perder actualidad a los planos de Madrid anteriores a 1810 (26). José Bonaparte emprendió sobre ellos un plan de reforma interior de la Corte (27). Para ello contaba con un gran arquitecto, Silvestre Pérez, que formaba parte de la fugaz corte de José I, y en la que se encontraban hombres como Moratín, Meléndez Valdés, Cambronero, Silvela, Marchena, Burgos, González Arnao, Melón, Hermosilla, Lista, Estala, Llorente y Miñano (28). Para las reformas y mejoras de Madrid, José Bonaparte renunció a dirigirse a Villanueva, ya muy enfermo, y a la tradicional organización que tenía el Ayuntamiento, que además del Arquitecto y Fontanero Mayor, contaba con un Teniente de Arquitecto y una serie de ayudantes que componían la piramidal estructura del personal encargado de las obras de la Villa. Todo ello quedó arrinconado con la nueva organización municipal, y no reaparecerá hasta la salida definitiva del rey intruso.

Silvestre Pérez nos es bien conocido por los datos que de él nos da Cean Bermúdez (29), íntimo amigo del arquitecto. Había nacido en Epila (Zaragoza), en 1767, y su formación académica, posiblemente junto a Ventura Rodríguez primero, confirmada después con el consa-

(23) A.C., Leg. 1-19-30: «Compradores de fincas en el Gobierno intruso». Ver también nota núm. 18.

(24) A.C., Leg. 1-130-36 y 37: «Parte de los incendios de 1811» y «Parte de los incendios de 1812».

(25) A.C., Leg. 1-32-88: «Expediente formado a virtud del Real Decreto sobre la apertura de una calle detrás del antiguo Convento de San Felipe el Real, que comunica las plazuelas de San Esteban o de la Paz, 1810».

(26) Donde mejor se puede ver la realidad urbana del Madrid inmediatamente anterior a la Guerra de la Independencia es en el *Plano de la Villa y Corte...*, por FAUSTO MARTINEZ DE LA TORRE y JOSEPH ASENSIO, Madrid, Imprenta de don Joseph Doblado, 1800.

(27) F. CHUECA GOITIA: «José Bonaparte y Madrid», en *Villa de Madrid*, año II, núm. 6, 1950, págs. 46-52.

(28) J. ORTEGA Y RUBIO: *Ob. cit.*, pág. 357.

(29) Según CEAN, «la muerte de don Silvestre Pérez fue la última pérdida que tuvo la Arquitectura de España y, por lo tanto, la más dolorosa». Véase E. LLAGUNO Y AMIROLA: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España... ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por don Juan Agustín Cean-Bermúdez*, t. IV, Madrid, 1829.

bido viaje a Roma, hizo de Silvestre Pérez un arquitecto neoclásico puro, sin concesiones al romanticismo, quizás el último representante del neoclasicismo en España, tal y como Caveda lo vio en su «Ensayo histórico sobre la Arquitectura Española» (30). En 1805 era Teniente director de la Academia, y su labor más importante como arquitecto empezó por entonces, si bien ya había construido muchos edificios, entre los que cabe destacar la casa-palacio de Antonio Barradas (1799), que aún se conserva en la calle de San Bernardo; la Biblioteca del Colegio de las Escuelas Pías en Lavapiés, y el palacio de Villahermosa (de hacia 1800, si bien en el Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, de 1926, se dice que uno de los dibujos de este proyecto está firmado en 1783, cuando Silvestre Pérez contaba sólo con dieciséis años (?)), en la Carrera de San Jerónimo con vuelta al paseo del Prado. Este último edificio fue sin duda su obra más notable anterior a 1808, pero, habiendo sido terminada después en parte, hasta darle su actual fisonomía, por Antonio López Aguado, daremos más adelante su descripción. Nos interesa aquí especialmente reseñar su labor como arquitecto de José I, que comenzó el 17 de enero de 1810, fecha en que es nombrado por la Municipalidad Arquitecto de Madrid, a instancias del rey (31), hasta 1812, año en que rey y arquitecto tuvieron que salir de Madrid camino de Francia. Del mismo año 1810 sabemos que Silvestre Pérez construyó de nueva planta el palacio de los condes de Montijo, sobre terrenos que hasta entonces habían pertenecido al conde de Baños y a don Pedro de Velasco y Bracamonte (32).

Tras la etapa preliminar de derribos que José Bonaparte había llevado a efecto, venía ahora la remodelación de los núcleos afectados, siendo Pérez el encargado de hacer los proyectos. De todo lo que preparó el arquitecto entre 1810 y 1812, sólo se llegó a realizar la fuente que estuvo en la actual plaza de Santa Ana, donde colocó el grupo de «Carlos V y el Furor», de Leoni, grupo que fue luego sustituido por una «aguja». El diseño de la fuente, muy sencilla pero bien compuesta, lleva fecha de 1812.

Más interesantes son los proyectos que, en mayo y julio de 1810, presentó a José I sobre la reforma del tramo comprendido entre el Palacio Real y la iglesia de San Francisco. De haberse realizado, como dice Chueca, «Madrid contaría con un juego de plazas que difícilmente podría hallarse en otras ciudades». La base del proyecto radicaba en la conversión de la iglesia de San Francisco el Grande en Palacio de las Cortes, uniendo éste y el Palacio Real mediante una serie de plazas. Silvestre Pérez, siguiendo la iniciativa de José Napoleón, quien escribía notas y sugerencias sobre los dibujos del arquitecto indicando con

LAM. II - A

(30) JOSE CAVEDA: *Ensayo histórico sobre la Arquitectura española*, Madrid, 1848, págs. 519-520.

(31) A.S.A., Leg. 1-43-9.

(32) I.E.A., número XX, 30 de mayo de 1886, pág. 352.

ello la activa y directísima intervención del rey en estas materias (33), proyectó una fachada lateral, más estrictamente neoclásica que la de Francisco Cabezas, con un pórtico tetrástilo. Esta fachada estaba en relación con la gran plaza circoagonal, en cuyo eje mayor se encontraban alineados una estatua, quizás ecuestre y de José I, un arco de triunfo de tres ojos y una columna al modo de la de Trajano o Marco Aurelio. Esta plaza, una vez salvado el desnivel de la calle Segovia por un viaducto del que ahora hablaremos, daba paso a una plaza de planta cuadrada con su correspondiente columna central, semejante a la anterior. Finalmente, una última gran plaza en la que el rey puso de puño y letra «Cour d'honneur» encajaba al fondo la fachada sur del Palacio. Esta solución, incluso con la plaza cuadrada que la antecede, recuerda la del Louvre —Tullerías— Plaza de la Concordia, en París. No obstante, lo que realmente subyace en el fondo es el encadenamiento espacial de las plazas de los foros romanos, en los que arcos de triunfo, columnas y estatuas eran hitos que acentuaban los principales ejes. En la demolición necesaria para ejecutar este proyecto caería la Casa de Osuna, situada en la manzana número 191 (34). Uno de los problemas técnicos que planteaba este proyecto era el de salvar el desnivel de la calle Segovia —que terminaba en su parte más baja en una monumental puerta de triple hueco—, muy bien resuelto por Silvestre Pérez (35). Un viaducto de cinco grandes ojos unía la plaza de Palacio con las Vistillas de San Francisco. Es el antecedente arquitectónico de la ingenieril solución del actual viaducto de Segovia, cuyas primeras soluciones se habían planteado ya en el siglo XVIII. Dos bellísimos pórticos cubiertos flanqueaban la calzada. Todo, como es propio de la obra de Silvestre Pérez, está muy medido y perfectamente encajado. Más tarde, y como posible proyecto, José I pensó en macizar los vanos escribiendo sobre ellos lo que el arquitecto debía de hacer. Esta reforma restaba fuerza al sólido y elegante viaducto, único en su género en toda la historia de la arquitectura española.

LAM. II. - B

LAM. III. Es de gran interés, también, la acomodación del interior de San Francisco el Grande para Salón de Cortes, edificio que por su propia estructura centrada se prestaba bien a ello. Silvestre Pérez se limitó al proyecto de una fachada lateral, precisamente sobre la capilla del

(33) En este aspecto su papel fue similar al desempeñado por su hermano en París. Véase el libro de MARIE-LOUISE BIVER: *Le Paris de Napoléon*, París, 1963. Una reciente publicación de LUIS MOYA BLANCO, *Ideas en la Arquitectura madrileña de la época de Napoleón* (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971), pese a lo prometedor del título, no es sino una serie de generalidades sobre Ledoux, Boullée y Diego de Villanueva.

(34) Los proyectos que se mencionan se hallaban en la Biblioteca Nacional de Madrid, donde fueron catalogados por BARCIA en su *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional* (Madrid, 1906). En la actualidad se encuentran en depósito en el Museo Municipal de Madrid. En el Catálogo citado, los números 1.548 a 1.553 recogen los «Diseños del Salón de Cortes y de la calle sobre el puente que se ha de construir para comunicarse desde el Palacio Real al Barrio de San Francisco. Delineado de Orden del Rey Nuestro Señor, por don Silvestre Pérez, Arquitecto. Madrid».

(35) Ver nota número 34.

Cristo de los Dolores de la V. O. T., y al acondicionamiento de las tribunas y presidencia, siguiendo un trazado concéntrico.

Un último proyecto, también de 1810, es el del arco de triunfo en honor a José I (36). Para mí se trata del último arco concebido con espíritu neoclásico, donde los órdenes, proporciones y molduras se expresan aún con el lenguaje usual del neoclasicismo. Dos estatuas portan los escudos del rey y las metopas van decoradas con castillos, leones y águilas. Sobre el ático, una cuadriga conducida por José I. Trofeos, estandartes, cimbras, etc., completan la decoración. LAM. I

En 1811 se volvió a levantar un arco de triunfo en honor de José I, junto a la Fuente del Abanico, pero desconozco si lo trazó Silvestre Pérez (37).

En 5 de mayo de 1812 el Ministro del Interior, Almenara, dispuso que Silvestre Pérez fuera el arquitecto conservador de todos los edificios públicos que dependían de su ministerio, con una dotación anual de 22.000 reales, con cargo al presupuesto del Ayuntamiento, lo que equivalía a su reconocimiento oficial como Arquitecto Mayor, sobre todo una vez muerto Villanueva en 1811 (38).

Poco duraría en este cargo, ya que la situación política se volvía decididamente contra los franceses y «afrancesados». En junio de aquel mismo año de 1812 ya estaba en Bilbao, donde hizo un proyecto para una Casa de Campo, que se conserva hoy en la Academia de San Fernando. En las provincias vascas trabajó y construyó bastante, pero sus obras allí quedan fuera de lo estrictamente madrileño (39). Silvestre Pérez volvió a Madrid, tras unas estancias en París, pero no conozco nada que hiciera a su regreso en la Corte, donde murió en 1825, después de un viaje a Sevilla donde proyectó un puente sobre el Guadalquivir.

Digna de mención, entre tanto, es la construcción de la iglesia de Santiago, por Juan Antonio Cuervo, que se inauguró en 1811 y que viene a equilibrar los múltiples derribos de iglesias y conventos. La plan-

(36) Este «Arco de Triunfo» se halla recogido igualmente por BARCIA (página 244, núm. 1.560), si bien se encuentra hoy en el Museo Municipal de Madrid. Forma parte de una serie de «Trazas, rasguños y diseños del célebre arquitecto don Silvestre Pérez y Martínez» (BARCIA, núms. 1.554 a 1.621), entre los que se encuentran interesantes proyectos de edificios públicos y privados, decoración, candelabros, etc., algunos de ellos con destino a América. BARCIA le atribuye, además, un «Proyecto de un suntuoso templo y panteón», de 1803, «por lo grandioso de la idea y la ejecución de los dibujos» (BARCIA, pág. 248).

(37) JOSE RINCON LAZCANO: «Regreso a España de José I en 1811 y obsequios dispuestos a su entrada en Madrid», en *R.B.A.M.A.M.*, t. I, 1924, págs. 493-501.

(38) A.S.A., Leg. 1-99-47: «Carta del Ministro Almenara al señor Corregidor de Madrid. 1812». Ver Apéndice Documental I-4.

(39) Entre sus obras más importantes en el País Vasco se encuentran: proyecto del Puerto de la Paz, en Bilbao; planos de las Casas Consistoriales de Bermeo, Motrico y Durango; Hospital de Achuri, en Bilbao (hoy Escuela de Maestría Industrial); Teatro Principal y Casas de Echevarría, en Vitoria, y Casa Consistorial en la plaza de la Constitución, en San Sebastián. Para más datos sobre SILVESTRE PEREZ puede consultarse la «Necrología» que CEAN-BERMUDEZ publicó en el *Diario Literario-Mercantil* el 8 de abril de 1825.

ta es de cruz griega, fiel a los cánones académicos, llevando sobre el crucero una gran cúpula que descansa en cuatro potentes machones con pilastras. Su fachada es plana y modesta, pues no hay que olvidar que se levanta en los años más críticos de la historia de Madrid; sin embargo, tiene un innegable buen sentido. El granito y el ladrillo visto vuelven a recordarnos la textura del lenguaje vilanovino.

Precisamente Villanueva había muerto en 1811, y nada se hizo por cubrir su vacante, hasta que José I, ante el avance sobre Madrid de Lord Wellington, se replegó a Aranjuez el 15 de agosto de 1812. Efectivamente, a los pocos días se presentaron en el Ayuntamiento de Madrid una serie de peticiones de arquitectos deseosos de suceder en el cargo al desaparecido Villanueva. Custodio Moreno, Elías de Villalobos, Pedro Regalado de Soto, Antonio López Aguado, etc., es decir, aquellos que intervinieron en la famosa defensa de Madrid, hecho que todos hacen constar en primer lugar en sus respectivas solicitudes (40). De todos, el más destacado y con mayor número de méritos para ocupar la plaza era Antonio López Aguado, puesto que había desempeñado la de teniente arquitecto mayor junto a Villanueva. En los años de interrupción del gobierno intruso fue separado de este puesto, hasta que en 1812 se reintegró en su destino, si bien en realidad siempre estuvo vinculado al Ayuntamiento, ya que a la muerte de Villanueva, Aguado desempeñó sus funciones, aunque con carácter interino. Todo esto alegó Aguado en su petición para alcanzar la plaza de Arquitecto y Fontanero Mayor de la Villa. Puesto éste que, por haber coincidido durante muchos años en los mismos arquitectos del rey, se había convertido en la plaza más codiciada por los arquitectos desde casi el siglo XVI. Gómez de Mora, Villarreal, Olmo, Herrera Barnuevo, Ardemans, Ribera, Sachetti, Ventura Rodríguez y Villanueva, entre otros, tuvieron cargos y encargos al mismo tiempo por parte de Madrid y del Rey. Sin embargo, la figura de Arquitecto y Fontanero Mayor, como tal, arranca tan sólo del siglo XVIII, y era de su competencia «formar diseños y planos de las obras propias de Madrid, sus fuentes y viajes de agua, dirigirlas hasta su conclusión, hacer los informes y declaraciones que se le encargan por el Ayuntamiento; corregidor y regidores, comisarios de policía; asistir a los incendios, ruinas de edificios, hundimientos y demás asuntos en que se interesa el público pertenecientes a su ministerio y profesión...» (41).

Aguado no consiguió, de momento, tal puesto porque a los pocos meses se presentaron de nuevo solicitudes para la vacante, entre cuyos nombres aparecen, además de los citados, el de José Joaquín Troconiz y el de Fermín Pilar Díaz, que enviaba su petición desde Cádiz (42).

Por fin, se adjudicó la plaza en la persona de Antonio López Agua-

(40) A.S.A., Leg. 2-188-43: «Arquitectos que han presentado sus solicitudes en la Secretaría del Ayuntamiento». Ver Apéndice Documental I-5.

(41) A.S.A., Leg. 1-38-87: «Informe hecho a S.M. en 31 de marzo de 1786».

(42) En estos expedientes hay datos interesantes sobre cada uno de los arquitectos. Ver nota número 40.

do, que la disfrutaría durante todo el reinado de Fernando VII, si bien con algunas interrupciones debidas a las diferencias entre el Ayuntamiento, el rey y Aguado. Una de las primeras obras que llevó éste a cabo fue el diseño de una puerta, a modo de arco de triunfo, para dar merecido honor a las Cortes de Cádiz. Este fue el auténtico móvil de la que después se ha llamado Puerta de Toledo, como se verá más adelante.

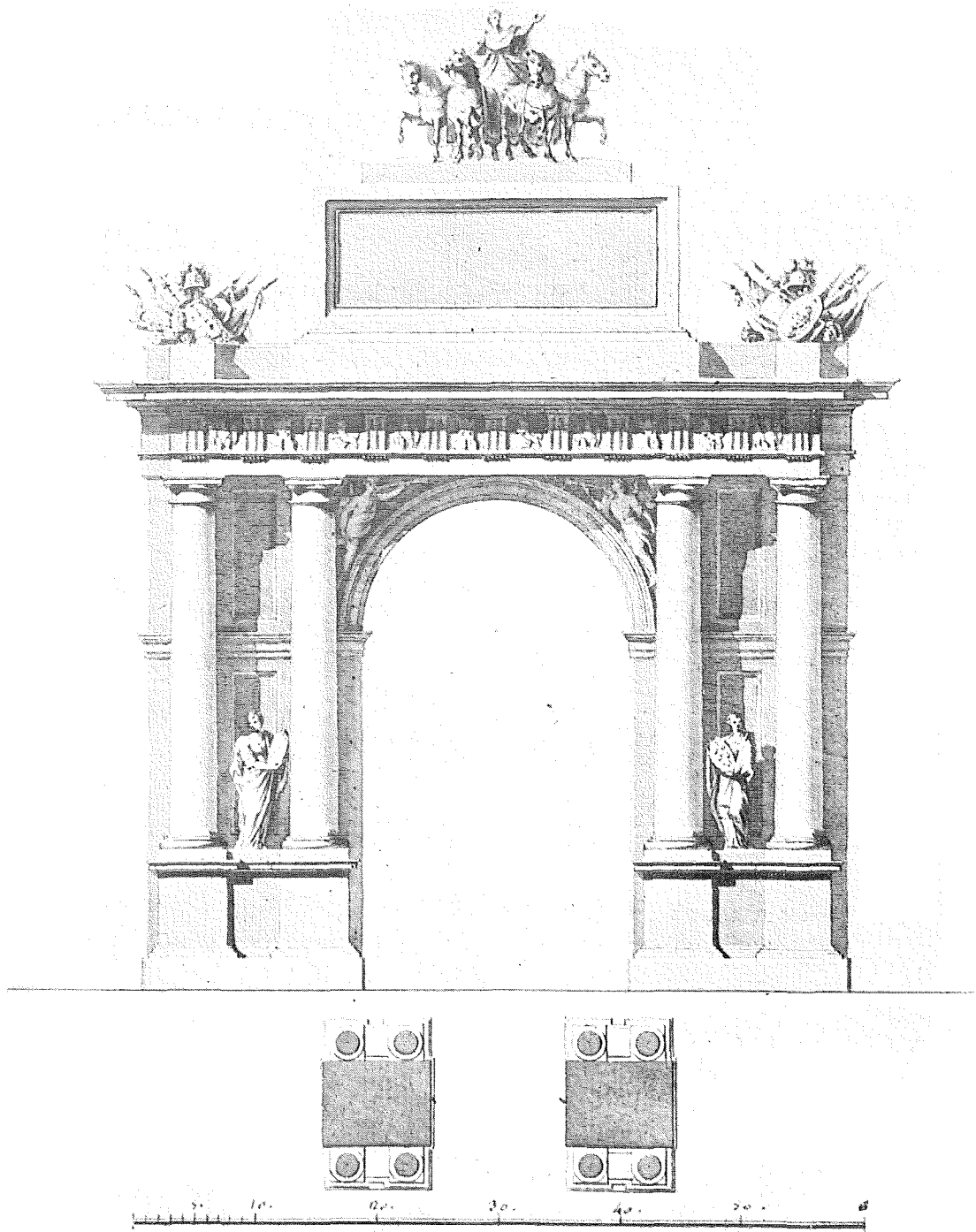
Resumiendo este corto y desigual período, puede decirse que la arquitectura no resuelve nada nuevo en ningún orden. Lo más notable es la fortificación de Madrid, sin interés arquitectónico; la fugaz presencia de Silvestre Pérez, que dio forma a los proyectos de José Bonaparte, los derribos ordenados por éste, que cambiaron la fisonomía de Madrid, la desaparición de don Juan de Villanueva y las modestas obras llevadas a cabo por una serie de arquitectos que, de un modo u otro, participaron del espíritu de aquél. Abundancia de proyectos y ausencia de una arquitectura monumental, o modesta, de interés. Etapa marcada por la guerra, etapa, por consiguiente, antiarquitectónica.

Por lo que respecta a la arquitectura doméstica, ya se ha visto que fueron muy pocas las casas construidas en estas fechas. Pueden tener especial interés, como arquitectura popular, las llamadas casas de «Tócame-Roque», de las que todavía quedan algunas en las inmediaciones de la Ribera de Curtidores, calle del Aguila y Puerta de Toledo. Pérez Galdós, que estaba muy bien informado en estos aspectos, describe así una de estas casas: «La casa ... era de esas que pueden llamarse mapa universal del género humano, por ser un edificio compuesto de corredores, donde tenían su puerta numerada multitud de habitaciones pequeñas para familias pobres. A esto llamaban casas de Tócame-Roque, no sé por qué» (43). Es fundamentalmente una arquitectura barata, cuya estructura es de madera y ladrillo. Tienen como característica unos corredores a modo de balcones corridos, hechos de madera a base de pies derechos, zapatas y vigas a modo de dintel. A ellos se abrían las viviendas, sobre cuya puerta existe un número. Además del interés que tienen en sí, esta sencilla estructura sigue repitiendo en el siglo XIX un mismo patrón de tipo popular que se dio en el siglo XVIII (44), y que muy posiblemente enlaza con la arquitectura popular del siglo XVI, pues su solución arquitectónica es la misma vista en

(43) BENITO PEREZ GALDOS: «Napoleón en Chamartín», *Episodios Nacionales*, t. I, cap. III, pág. 566, de la edición de Aguilar, Madrid, 1963 (7.ª ed.).

(44) RAMON DE LA CRUZ, en el sainete *La Petra y la Juana o el Buen Casero*, hace la siguiente descripción de su puesta en escena: «El teatro representa el patio de una casa de muchas vecindades. En él habrá una fuente al foro y tres puertas debajo de un corredor, que son de tres vecinos, y a cada lado del tablado habrá otras dos, con sus números desde 1 hasta 7. Por un ángulo del patio se verá parte de la escalera que sube al corredor, que será usado, y en él se verán las puertas de otros cuatro vecinos, y sobre el tejado dos buhardillas, a que asomarán después dos personas». (Se ha utilizado la edición de Aguilar, Madrid, 1964 (3.ª edición), pág. 443.) Dicha descripción coincide plenamente con la de Galdós y con las casas de corredor que hoy todavía pueden verse en los lugares citados en el texto.

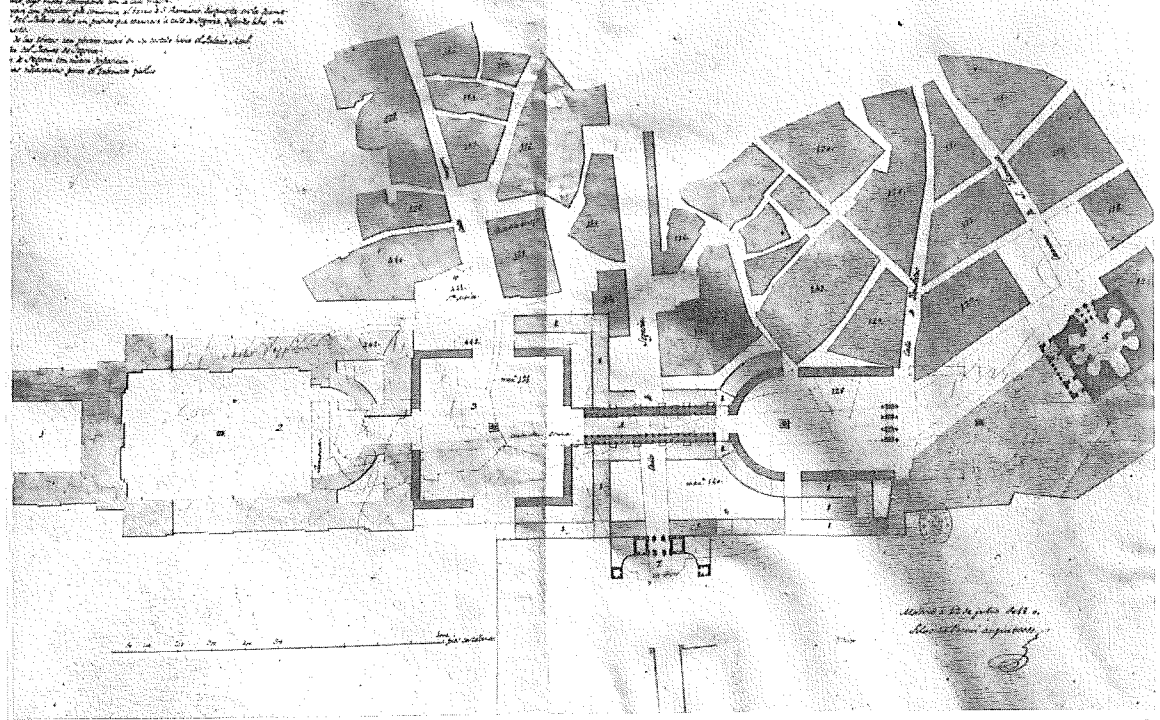
muchos patios castellanos del Renacimiento. Casas de corredor se seguirían levantando en la zona sur de Madrid hasta el final del reinado de Isabel II, e incluso tras la Revolución del 68 se repetiría la estructura de la casa de corredor sustituyendo la madera por piezas de fundición, como puede verse todavía en algunas casas de la calle de Atocha, tales como el actual número 117.



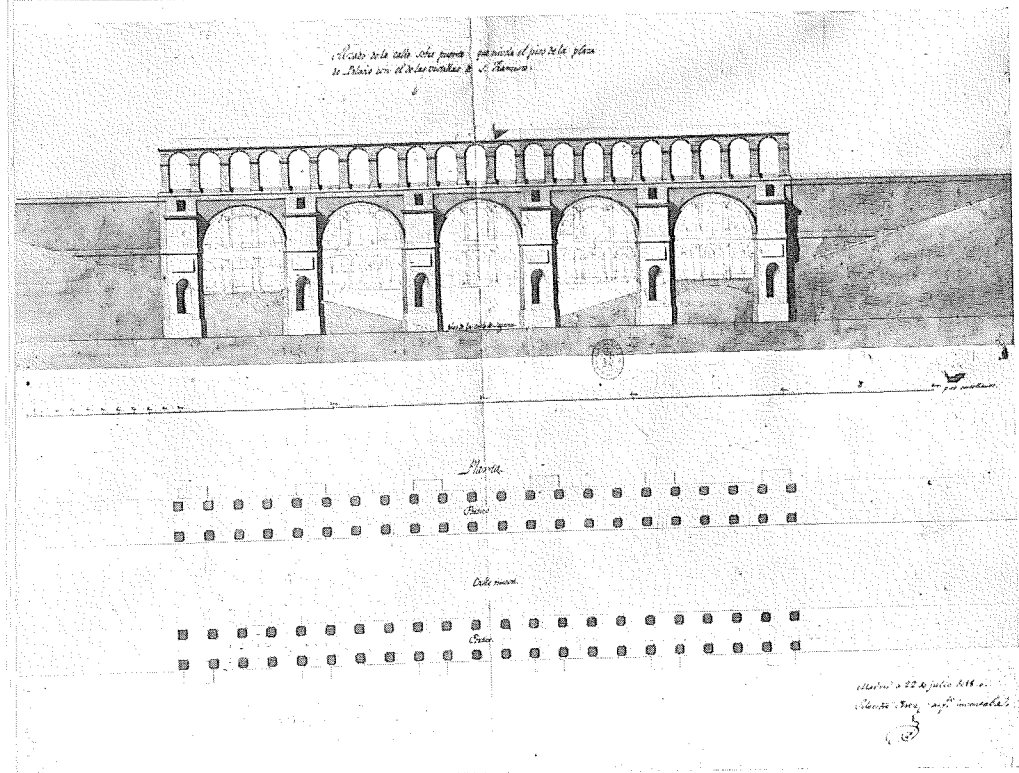
LAM. I.—Silvestre Pérez: Arco de Triunfo de José Bonaparte (1810).

*El General que comendado las obras por el proyecto para
con unir el Palacio Real al barrio de San Francisco.*

*El General que comendado las obras por el proyecto para
con unir el Palacio Real al barrio de San Francisco.*

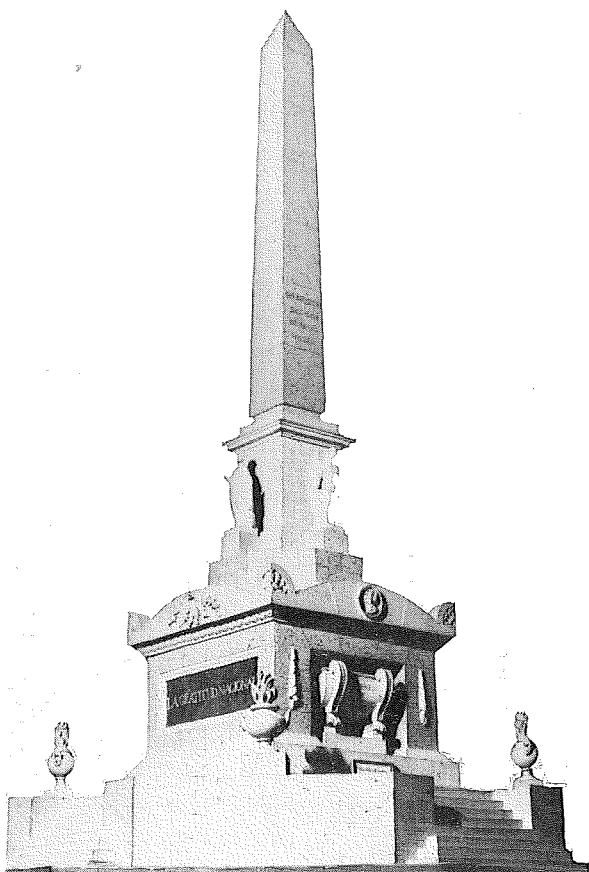


A

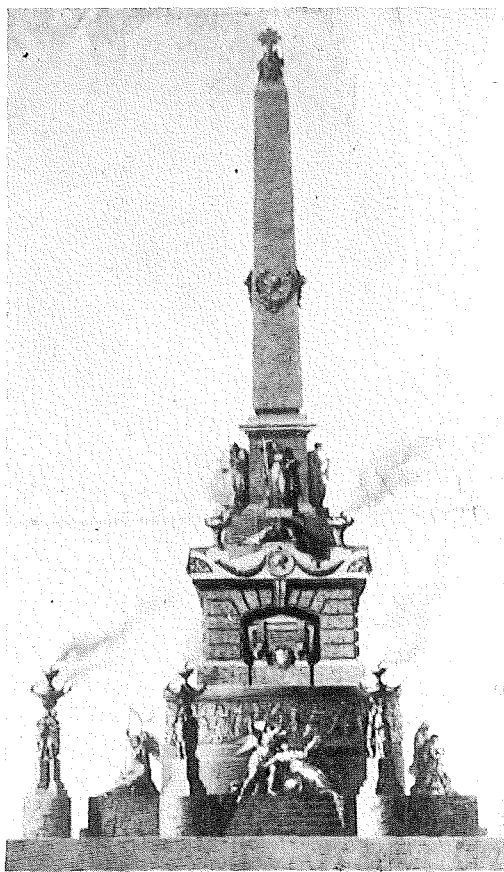


B

LAM. II.—Silvestre Pérez: A) Proyecto para unir el Palacio Real con San Francisco el Grande (1810). B) Viaducto sobre la calle Segovia (1810).

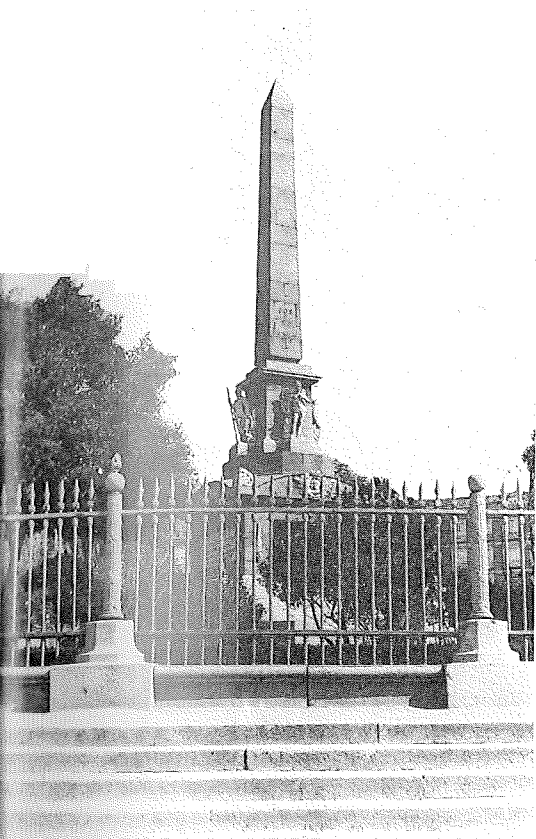


B

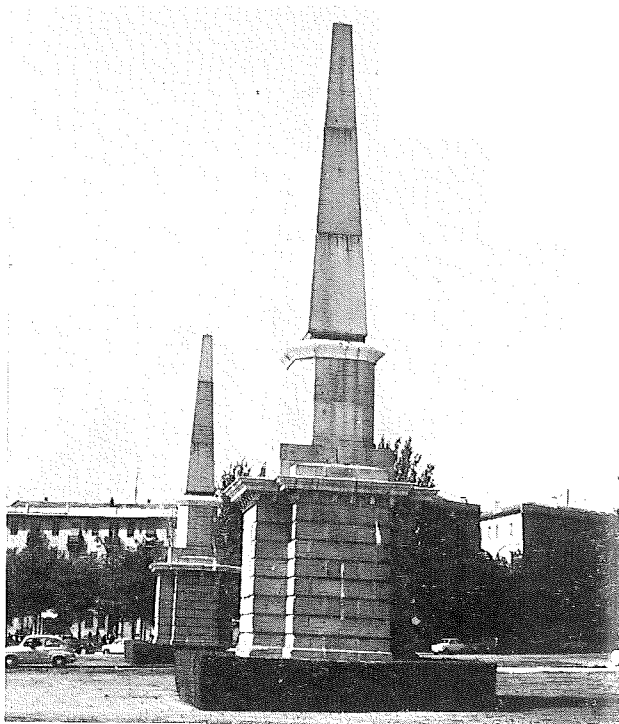


A

**LAM. IV.—I. González Velázquez: A) Cenotafio de la reina María Isabel de Braganza (1819).
B) Modelo en madera del Obelisco del Dos de Mayo (1822).**

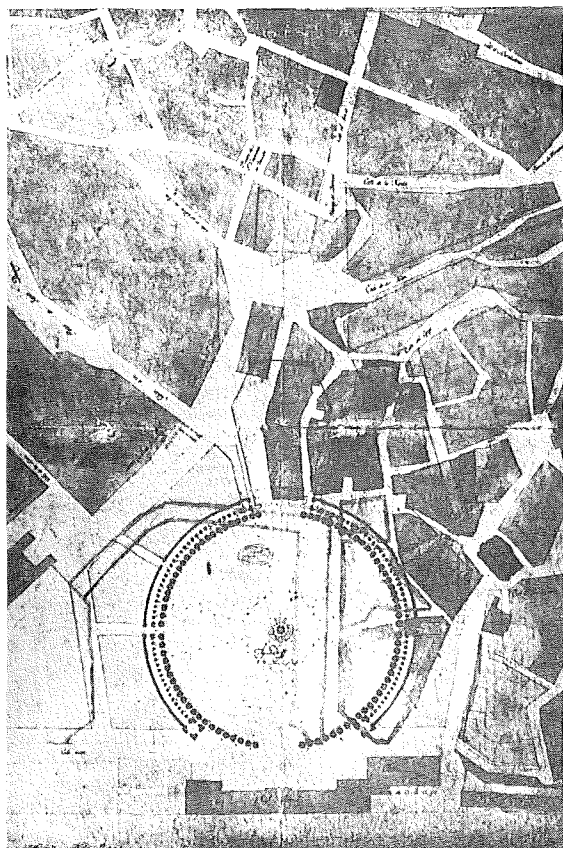


A

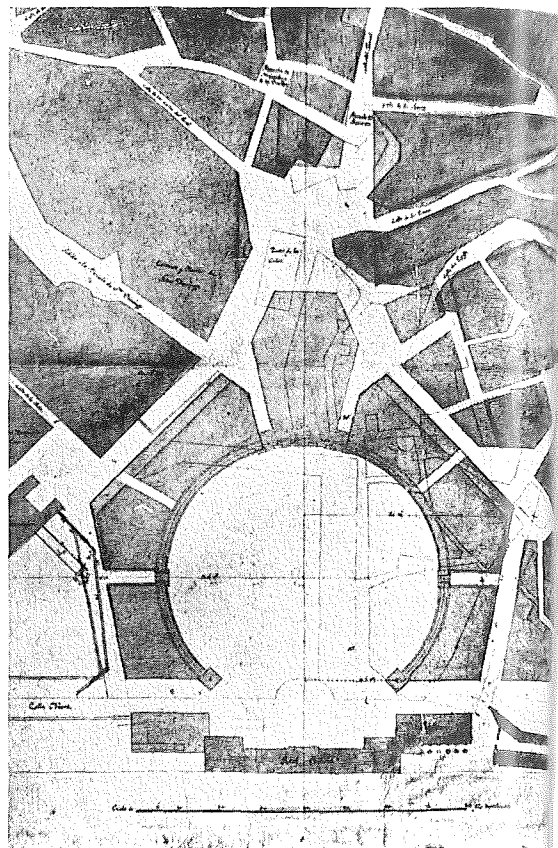


B

LAM. V.—I. González Velázquez: **A)** Obelisco del Dos de Mayo (1822-1840). **B)** Glorieta de las Pirámides (h. 1830).

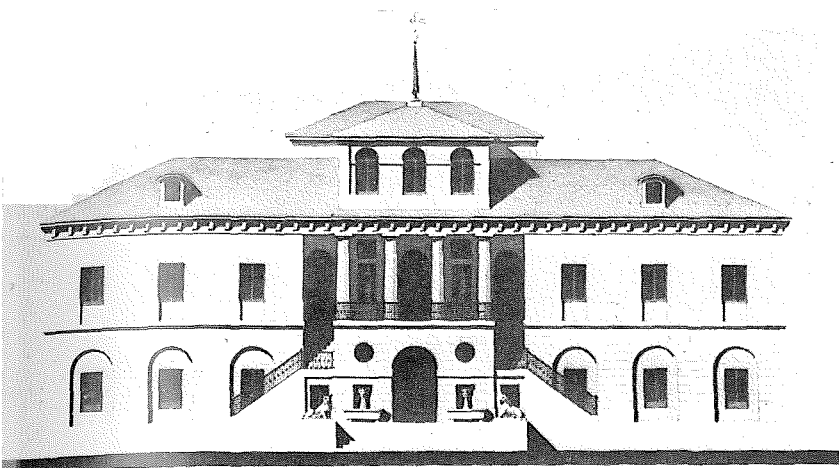


A



B

LAM. VI.—I. González Velázquez: A) y B) Proyectos para la ordenación de la plaza de Oriente (1817).



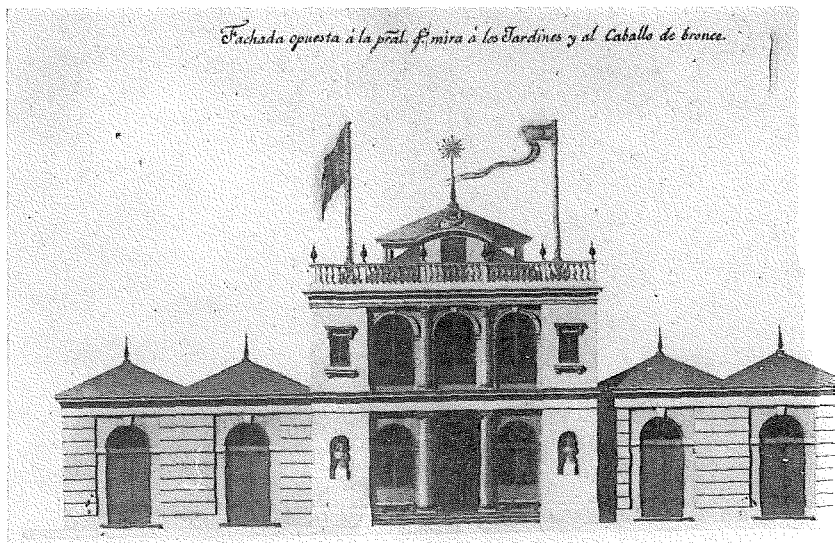
Fachada de una Casa de Torre y igualmente para uso de un Labrador.

Escala de 1:1000

A

LAM. VII.—I. González Velázquez: A) Proyecto para una «Casa de Labrador. B) Proyecto de fachada para el Buen Retiro (?). M. Peña y Padura: C) Inspección General de Milicias (1819).

Fachada opuesta a la pta. f. mira a los Jardines y al Caballo de bronce.

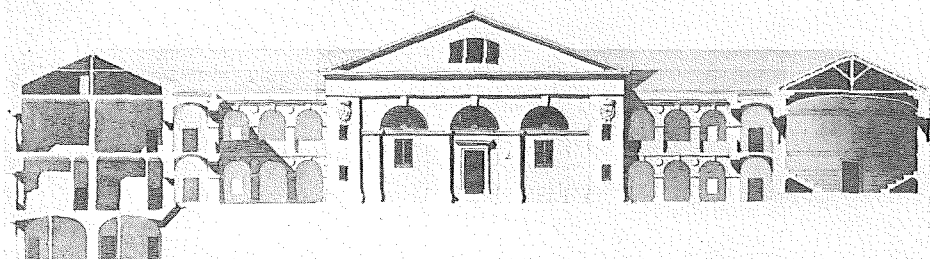


B

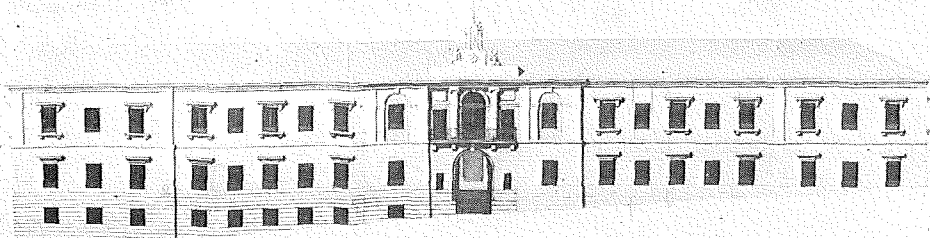
C



LAM. VIII.—I. González Velázquez: Colegio de San Carlos (1831).



Exterior general del Colegio de San Carlos de Manila.



Exterior general del Colegio de San Carlos de Manila.

Capítulo II

LA ARQUITECTURA EN LA CORTE DE FERNANDO VII (1814-1833)

LA HERENCIA DE VILLANUEVA

En torno a 1830 termina, según los economistas, la llamada «revolución industrial», cuyo proceso había comenzado hacia 1770. En 1833 moría Fernando VII, pero por una serie de causas la España que él gobernó no participó de este fenómeno socio-económico que había sacudido a Europa. De ahí que el punto de partida para todo estudio que se haga sobre el siglo XIX en España ha de ser distinto del de otros países europeos. Ello entrañó un desfase que se acusa a muy distintos niveles, llegando a alcanzar el arquitectónico. Por otro lado, toda la arquitectura fernandina estuvo bajo la influencia más o menos directa de Villanueva, y su prestigio entre nosotros retrasó igualmente la aceptación de nuevas experiencias que por entonces tenían lugar en Europa.

Villanueva marcó una etapa clarísima en nuestra arquitectura española, que no terminó con su muerte (1811), sino que sobrevivió a través de sus discípulos, y de los discípulos de éstos. El magisterio de Villanueva se dejó sentir incluso a través de las obras que el gran arquitecto no pudo ver terminadas (Oratorio de Caballero de Gracia), o bien que necesitaron de reparos y reformas posteriores (Observatorio y Museo del Prado), obras que las finalizarán después sus discípulos. Villanueva tuvo, además, la fortuna de levantar el último gran edificio monumental de la arquitectura española: el Museo del Prado. Desde entonces no encontramos ningún otro edificio de su empeño. La situación del país no permitía una arquitectura monumental, exceptuando la arquitectura triunfalista y conmemorativa de la posguerra.

En este sentido, disminución de la arquitectura monumental, es interesante recordar aquí la crítica situación de nuestra política financiera. Desde el siglo XVI, todo el sistema financiero y político español se basaba en la obtención de grandes cantidades de metales preciosos que venían de América. La pérdida de las colonias de América del Sur en el reinado de Fernando VII, dejó sin apoyo a la Hacienda española. Tras una inflación, que terminó en deflación, los préstamos extranjeros se multiplicaron, arrojando la Deuda Pública un déficit cada vez mayor. Hasta 1817 no se hizo el primer plan presupuestario, debido a Garay, un liberal discípulo de Jovellanos. En este programa económico se intentaba equilibrar los ingresos y los gastos, a base «de ha-

cer una violenta reducción de estos últimos» (1). Uno de los factores negativos de estas restricciones económicas será el escaso desarrollo de las obras públicas y de la gran arquitectura. Es inútil, por tanto, buscar en la etapa fernandina una arquitectura de gran vuelo, como la que podamos encontrar en épocas anteriores, si bien es verdad que ello ya se había acusado en el reinado de Carlos IV. La Guerra de la Independencia sumió al país en un caos económico que supondrá una tara para el pueblo español difícil de superar.

De aquí que la arquitectura fernandina de tipo monumental se quedara, en su mayor parte, en meros proyectos, siendo muy pocos los que se llevaron a cabo. En éstos está latente el espíritu de Villanueva, ya que él se planteó de forma seria la continuidad de su estilo, pues, como dice el profesor Chueca, «Villanueva tenía el firme y bien dosificado orgullo de su valor, y la ambición legítima de prolongar su obra en otras generaciones, es decir, de hacer escuela. Quería que su arte continuase en sus sucesores espirituales» (2).

La herencia arquitectónica de Villanueva, como tal herencia, pertenece al pasado, al espíritu dieciochesco, y si pervive con cierto empuje durante el reinado de Fernando VII es, además del prestigio de Villanueva, porque de hecho la situación política y social del país sigue siendo la misma que en el siglo XVIII, con el agravante ahora de una peor coyuntura económica. Todo permanece igual, con la única diferencia de que las Cortes de Cádiz entreabren un horizonte de matiz liberal. Este liberalismo acabaría minando las estructuras del país, y repercutirá en el campo de la arquitectura. El liberalismo, como oposición al realismo fernandino, iba a tener consecuencias en una institución clave para el quehacer arquitectónico: la Academia de San Fernando. En efecto, la Academia, portavoz de la arquitectura oficial, en cuyos sillones se sentaron todos los grandes arquitectos al servicio de los monarcas desde su fundación hasta los años de Fernando VII, conoce un momento de crisis que exigirá una nueva orientación en la enseñanza. Pero ésta, como otros muchos aspectos del país que necesitaban una renovación, no se producirá hasta el período isabelino.

Villanueva fue el último gran arquitecto que formó a un grupo de discípulos, en los que puede hallarse una cierta afinidad con el modo de hacer del maestro. Se puede hablar, por tanto, de un «estilo» que sigue luchando por mantener los valores tradicionales del ideal clásico, si bien este clasicismo no es ya el de Vitruvio ni el de Palladio, sino el que podemos llamar entre nosotros «vilanovino» (3). Este es quizás el matiz fundamental de la arquitectura fernandina, es decir, que ya no se trata de un neoclasicismo «purista» inspirado en formas del mundo antiguo, sino del desarrollo del estilo propio y peculiar de

(1) JUAN SARDA: *La política monetaria y las fluctuaciones de la economía española en el siglo XIX*, Madrid, 1948, págs. 56-57.

(2) F. CHUECA y C. DE MIGUEL: *Juan de Villanueva*, Madrid, 1949, pág. 211.

(3) F. CHUECA GOITIA: «Los arquitectos neoclásicos y sus ideas estéticas», en *Revista de las Ideas Estéticas*, número 2, abril-junio 1943.

Villanueva, si bien ninguno de sus discípulos llegaron al talento del maestro.

Entre aquéllos hay que destacar a Isidro González Velázquez, su discípulo quizás predilecto, y a Antonio López Aguado. A la muerte de Villanueva, González Velázquez heredaría el cargo de Arquitecto Mayor del Rey, y López Aguado el de Arquitecto Mayor de Madrid, escindiéndose en dos los cargos que hasta entonces, y desde los Austrias, habían ido unidos en una misma persona. Existen también otros discípulos directos de Villanueva, pero que no desempeñaron un papel importante, como ocurre con el arquitecto Juan de la Milla y Pedro Fraga, que trabajaron junto al maestro muchos años en calidad de delineantes tan sólo (4). Otros arquitectos de la importancia de Ignacio Haan, que debía su formación a Sabatini, deja ver en alguna de sus obras toledanas (Hospital de Dementes) cierto influjo de Villanueva. Pero Haan, al igual que Silvestre Pérez y otros arquitectos de este momento, ejercieron su profesión en provincias, por lo que no cabe englobarlos aquí.

Dentro de la etapa fernandina, pero pertenecientes ya a una generación posterior, trabajaron en Madrid dos arquitectos que tienen cierta relación con Villanueva, bien a través de sus maestros (Aguado o Velázquez), bien a través del contacto con las obras de Villanueva. Recordemos, por ejemplo, a Custodio Teodoro Moreno, autor de la fachada del Oratorio de Caballero de Gracia, y a Francisco Javier de Mariátegui, cuya personalidad y estilo aconsejan estudiarlo en el período que llamamos isabelino. Los demás arquitectos que trabajaron en estos años están vinculados a los artistas citados (5).

Junto a esta escuela, que tiene una cohesión indudable, cabe preguntarse si la obra de Ventura Rodríguez no dejó tras de sí un grupo similar. La respuesta es sencilla si se piensa que Ventura Rodríguez no gozó del apoyo real en sus últimos años, lo que equivalía a abortar la continuidad de su estilo. Tan sólo por vía familiar un sobrino suyo, Manuel Martín Rodríguez, llevó el nombre de Ventura Rodríguez hasta el reinado de Fernando VII, pero sin que esto significara una continuidad estilística, como luego se verá. El propio Silvestre Pérez fue, al parecer, discípulo de Ventura Rodríguez, si bien la muerte de éste ocurrió cuando Pérez tenía diecisiete años, por lo que su influjo no llegó a arraigar en el futuro arquitecto. En este grupo de arquitectos relacionados con Ventura Rodríguez habría que incluir a Juan Antonio Cuervo, a pesar de que Caveda dice que fue discípulo de Villanueva (6). En un escrito de puño y letra del propio Cuervo se declara discípulo y protegido de Ventura Rodríguez, de quien fue arquitecto auxiliar, lle-

(4) A.S.A., 1-38-24: «Don Pedro Fraga, profesor de Arquitectura. 1815». Fraga fue delineante de Villanueva durante veinticuatro años, y, habiendo quedado ciego, solicitó del Ayuntamiento una pensión.

(5) Para estos aspectos véase «Los discípulos y la escuela de Villanueva» en la obra citada en la nota número 2, págs. 211-224.

(6) JOSE CAVEDA: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1867, t. II, pág. 37.

gando a vivir en su propia casa (7). Tiburcio Pérez Cuervo, sobrino y discípulo de Juan Antonio Cuervo, pertenece ya a la segunda generación, junto con los citados Custodio Moreno y Mariátegui. Los dos Cuervo llegaron a ser arquitectos de prestigio, si bien su obra no es muy numerosa. Ambos fueron retratados por Goya (8).

LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO Y LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA

El funcionamiento de la Real Academia de San Fernando había sido, desde su fundación en 1752, normal e ininterrumpido hasta que se produjo el conflicto bélico de mayo de 1808. Se cortó entonces de raíz toda tramitación de informes, se suspendieron las reuniones de la Corporación tanto públicas como privadas, cesaron las clases y los profesores e individuos de la Academia se dispersaron. Unos salieron de la Corte buscando lugar más seguro en las provincias que aún no habían caído en manos de las tropas francesas: «Los que pudieron emigrar a país libre de enemigos y gobernado a nombre de V.M. (Fernando VII), procuraron, llenos de celo y patriotismo, alentar con sus obras el espíritu público, o conservar y difundir los principios elementales de las Artes» (9). Así lo hicieron, con evidente riesgo de sus propias vidas, entre otros, Juan Gálvez y Fernando Brambila, que lograron entrar en la sitiada Zaragoza, dibujando y tomando apuntes de algunos de sus monumentos, que después pasarían a la stampa en Cádiz. Interesante es el caso del propio Isidro González Velázquez, que marchó a Mallorca, donde, además de ejercer su profesión como arquitecto, estableció «una sala de arquitectura» en la Escuela de Dibujo, de la que era director, siendo muy concurrida la asistencia de alumnos.

«Los profesores de la Academia que no pudieron salir de Madrid y vivieron en su retiro sin ocupación, sin estudios, sin medios de subsistencia, apenas veían libre la capital del Gobierno y tropas de Bonaparte, cuando al instante procuraban reunirse...» (10). Por fin, el 10

(7) A.A.S.F., Leg. 1-43.

(8) MODESTO LOPEZ OTERO: Los académicos arquitectos del tiempo de Goya», en *Revista Nacional de Arquitectura*, V, núms. 58-59, octubre-noviembre 1946, págs. 255 y ss.

(9) «Resumen de las Actas de la Real Academia de San Fernando desde el 24 de septiembre de 1808 hasta el 27 de marzo de 1832», en *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 27 de marzo de 1832*. Madrid, 1832, pág. 10.

(10) «Resumen de las Actas...», pág. 12.

de agosto de 1812, los franceses abandonan para siempre Madrid, re-emprendiendo la Academia sus actividades. Actividades que en principio, y de acuerdo con la Regencia que residía en Cádiz, se limitaron a un reajuste, ordenación y distribución de las obras de arte que el Gobierno de José I había ido acumulando en edificios convertidos temporalmente en depósitos, y que por la premura de la partida no pudieron llevarse. Asimismo, el Ayuntamiento acudió a la Academia en demanda de unas ordenanzas de policía urbana, ya que en el Madrid de posguerra las de Torija y Ardemans no eran las más adecuadas. Otro de los problemas planteados en la ciudad era todo lo relacionado con el abastecimiento de aguas y formación de alcantarillados, en lo que también intervino la Academia, y para lo cual Francisco Javier Barra presentó un proyecto (11).

El restablecimiento total de la Academia en cuanto a sus actividades docentes se produjo a la vuelta de Fernando VII. El rey hizo su primera visita a la Academia el 5 de julio de 1814, y la víspera, por una Real Orden, había cedido a la Corporación el Palacio de Buenavista, con objeto de establecer no sólo un museo de pinturas, sino de organizar allí las diferentes enseñanzas de la Academia. El 14 de noviembre se inauguró el edificio en su nuevo destino, si bien por poco tiempo, ya que el propio rey pensó en habilitarlo para el uso que hasta nuestros días ha tenido. No sólo al Palacio de Buenavista hubo de renunciar la Academia, sino al encargo de la Calcografía, que volvería a la Imprenta Real, a las rentas del Priorato del Sar y al beneficio de seis minas en los Pirineos de Cataluña. A cambio, el rey les dio una consignación anual de 12.500 pesos sobre los fondos de la Cruzada, 96.000 reales sobre arbitrios piadosos, 24.000 reales sobre el indulto apostólico cuadregesimal, y el valor de una prestamera en la Osa de la Vega, que daba unos 4.000 reales al año (12).

Al poco tiempo la Academia abrió dos estudios en Madrid, uno de ellos concretamente en la calle Fuencarral.

Gran interés tuvo en este período de reorganización una Real Orden, aparecida en 1816, en la que se especificaban los distintos grados o títulos que la Academia expendía, siendo los siguientes, en orden de mayor a menor importancia:

- 1.º Académicos de Mérito.
- 2.º Maestros Arquitectos.
- 3.º Maestros de Obras.
- 4.º Aparejadores Facultativos.

Cédulas y Ordenes Reales se suceden en gran número hasta 1828, reestructurando todo lo concerniente a la arquitectura. Entre ellas, es importante señalar la insistencia sobre que toda restauración o construcción de nueva planta debía de pasar por la Academia para que

(11) FRANCISCO JAVIER BARRA: *Proyecto y memoria sobre la conducción de aguas a Madrid*, Madrid, Imp. Real, 1832.

(12) «Resumen de las Actas...».

ésta la informara. Fue éste uno de los medios a través del cual llegó a provincias la estética villanovina, pues eran los discípulos de Villanueva quienes desde la Academia enmendaban y corregían los proyectos enviados.

En cuanto a la enseñanza de la arquitectura propiamente dicha, es fácil imaginar que, por desempeñar sus cargos directivos hombres como López Aguado y González Velázquez, también se organizaría aquélla sobre el método y obra de Villanueva (13). Sin embargo, los resultados son ya diferentes, como podremos comprobar. La Academia hizo un último esfuerzo por asegurar la continuidad de los cánones clásicos, pero, a pesar de ello, en estos años fernandinos se percibe ya la crisis del «estilo único», que se perderá definitivamente con la creación de la Escuela de Arquitectura.

Caveda, en sus «Memorias» (14), hace una crítica, no muy favorable, de la arquitectura, arquitectos y sistema de enseñanza, sobre todo, de la etapa fernandina. Dos son los factores que señala como causas del estado «estacionario» de la arquitectura. Uno se refiere al exclusivismo de la enseñanza que se limitaba sólo al clasicismo: «... impropriamente se daba el nombre de escuela a una serie de prácticas sin trabazón ni fundamento en los conocimientos preliminares que le eran absolutamente indispensables; porque la enseñanza del artista se hallaba limitada a simples nociones del estilo greco-romano, considerándose todos los demás como producto de los siglos bárbaros; porque, intolerante el profesorado, veía sólo abandono y licencia fuera del estrecho círculo trazado por el compás de Vitrubio. Trabajo cuesta concebir hoy cómo en un pueblo embellecido con los grandiosos monumentos del arte cristiano y de los Califas de Córdoba y Granada, pudiese proscribir el hombre de genio, la variedad y el eclecticismo en las construcciones civiles y religiosas, amoldarlas a una pauta exclusiva, subordinar la inspiración a una ciega rutina, y reducir la enseñanza al conocimiento de la arquitectura greco-romana. Que no era otra cosa la aplicación constante de un módulo dado al repartimiento de un mismo conjunto y de unos mismos órdenes; el ornato inalterable de pura convención, empleado siempre de igual manera; el manejo trivial de las escalas; el uso de algunas reglas de geometría práctica, y la reproducción hasta el hastío de cartelas, mascarones y colgantes, frontones y romanatos, multiplicadas las imitaciones sin novedad ni atractivo, poniendo en contribución la mano y los ojos para dejar en perpetuo reposo la imaginación y propio ingenio».

Esta visión de Caveda sobre la enseñanza de la arquitectura, que está escrita en 1867, es decir, en el momento en que se inicia lo que él mismo ha llamado «eclecticismo», es indudablemente cierta, si bien, en cambio, no es objetivo en lo que persigue, puesto que el eclec-

(13) Para todo lo referente a la enseñanza véase en el A.A.S.F. el apartado «Enseñanza».

(14) CAVEDA: *Memorias...*, t. II, cap. I: «La Arquitectura empleada en los reinados de Carlos IV y Fernando VII», págs. 5 y ss.

ticismo tal y como él lo entiende caería en un academicismo análogo. La falta de libertad a la que Caveda se refiere no es tanto una libertad absoluta, total, como una libertad exclusivamente dirigida a **seguir copiando** otros estilos que no sean el griego ni el romano.

No obstante, dentro del reinado de Fernando VII, y a pesar de la «tiranía del estilo único», se empiezan a sentir los primeros síntomas de una arquitectura muy superficial si se quiere, pero con anhelos de convertirse en gran arquitectura, de clara significación romántica y de evidente signo neomedievalista. En efecto, con motivo del nacimiento de la princesa Isabel, en 1830, muchos particulares decoraron sus casas, y entre ellos don Manuel Fernández Varela, Comisario General de la Santa Cruzada, que dotó a la fachada de la suya de un pórtico y galería gótica, siendo éste el primer dato que conozco del neogoticismo del siglo XIX, en Madrid. Tres años más tarde, 1833, tuvo lugar la Jura como Princesa de Asturias de la futura Isabel II, lo que motivó no sólo la decoración de muchas casas particulares y edificios públicos, sino que Madrid entero se engalanó y disfrazó bajo una apariencia que supuso novedad en muchos aspectos. Así, en la fuente que antaño estaba frente a la cárcel de la Corte, se levantó «un templete gótico». Constaba de dieciséis columnas, unos arcos apuntados, y «los adornos pertenecientes a la clase particular de su arquitectura». En la fuente de la plazuela de Antón Martín «se ha seguido también el carácter de un edificio gótico», y, finalmente, en el Prado de San Jerónimo, desde los palacios de Medinaceli y Villahermosa hasta el Monasterio de San Jerónimo, donde se celebró el acto de la Jura, se dispuso «una dilatada galería de arcos góticos». Todos los pormenores de los festejos y adornos se publicaron en una interesante edición, en la que su tipografía utilizó también los llamados caracteres góticos (15).

En esta misma línea goticista se encuentran los interesantes comentarios de Isidro Velázquez sobre algunos monumentos medievales, como se verá más adelante.

Estos tímidos comienzos del neogoticismo son muy insignificantes todavía; sin embargo, viene bien recordar aquí esta fisura neomedievalista, que en fecha muy temprana anuncia la crisis del clasicismo académico, contra el que tan fuertemente reacciona Caveda. El segundo factor que, según éste, hace que la arquitectura fernandina permanezca «estacionaria» se refiere a la crítica situación del país: «¿De qué manera podían el Gobierno, los pueblos y los particulares contribuir al progreso del Arte, en la serie de guerras y revoluciones que agitaron la nación constantemente desde la sublevación de Aranjuez hasta el convenio y la paz de Vergara? Y ¿cómo se formaba el arquitecto, abandonado, sin guía a su propio genio, falto de práctica y de ocasiones de adquirirla, y sin otra enseñanza que la incompleta procurada en

(15) *Manifiesto de los públicos festejos preparados por la M.N., M.L. y M.H. Villa de Madrid para solemnizar la Jura de la Serenísima Señora Princesa Doña María Isabel Luisa de Borbón*, Madrid, imprenta calle del Amor de Dios, 1833.

la escuela de la Academia de San Fernando?» (16). Todo ello motivaría la separación de la enseñanza de la Arquitectura de la Academia, creándose la Escuela Superior de Arquitectura ya en el reinado de Isabel II.

LA ARQUITECTURA DE POSGUERRA. TRIUNFALISMO Y CONMEMORACION

Tras la guerra de la Independencia, y como en toda etapa posbélica, la arquitectura tiene dos tareas fundamentales con carácter urgente. Una es la reconstrucción de todos los inmuebles incendiados o bombardeados, y otra la que podría llamarse arquitectura triunfalista o conmemorativa, que hace relación a los héroes y protagonistas del suceso, en forma de arco de triunfo, mausoleo, etc.

Madrid, cuyo aspecto a comienzos de siglo nos lo describe muy gráficamente Alcalá Galiano en sus *Memorias* (17): «En los primeros años del presente siglo, era Madrid un pueblo feísimo, con pocos monumentos de arquitectura, con horrible caserío, ...», se dedicó a reparar sus edificios, a urbanizar las que serían nuevas plazas sobre los derribos efectuados por José Bonaparte, y con especial interés, a demoler las obras de fortificación que los franceses hicieron en el Retiro. En esta última zona hubo tres edificios que sufrieron especial daño, uno el Observatorio sobre el cerrillo de San Blas, otro el que sería Museo del Prado y un tercero, desaparecido totalmente, que era la Real Fábrica de la China.

El telescopio del Observatorio fue sustituido por los franceses por un cañón, y, dada su estratégica posición en alto, fue edificio muy castigado por unos y otros. En agosto de 1813, Santiago Gutiérrez de Arintero, discípulo de Villanueva, se hizo cargo de su restauración, así como de la del Museo de Pinturas, a cuyas cubiertas les faltaba el emplomado, que fue convertido en proyectiles por las baterías de Bonaparte. El agua entraba en su interior, y sin duda el estado del edificio debió suponer una gran amargura para Villanueva en sus últimos días. En octubre de 1813, Aguado hace un informe para la reparación de dichos edificios (18). En febrero del siguiente año, el Cuerpo de

(16) CAVEDA: *Memorias...*, t. II, cap. I.

(17) ANTONIO ALCALÁ GALIANO: *Memorias: Recuerdos de un anciano*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1955, págs. 18 y ss.

(18) A.S.A., Leg. 3-459-76: «Sobre la conservación y reparación del Museo y Observatorio, y aprovechamiento del Retiro. 1813».

Zapadores comienza a demoler las fortificaciones que los franceses hicieron en el Retiro (19).

Más interés tiene la arquitectura que de un modo u otro va dirigida a recordar las grandes figuras de la guerra. A ellas debe Madrid alguno de sus monumentos, como el Obelisco del Dos de Mayo, en recuerdo de los caídos en el que se llamaría Campo de la Lealtad, contiguo al Tívoli, y la Puerta de Toledo, construida en principio no en honor a Fernando VII, sino para dar triunfal entrada a las Cortes de Cádiz. Junto a esta arquitectura que podemos llamar perenne, hubo otra más efímera, también de interés, como el templete erigido a las víctimas del Dos de Mayo en el Prado, o el Arco de Triunfo de la calle de la Almudena, que conmemoraba la vuelta del rey, ambos de Aguado. Estos temas arquitectónicos, en los que tantas veces hubo más patriotismo que verdadera arquitectura, fueron casi los únicos objetos de la actividad de los arquitectos, quienes atravesaron años muy duros para sobrevivir. Tenía razón Caveda cuando decía que la enseñanza teórica de la Academia no podría llevarse a la práctica por falta de recursos. Sobre todo, cuando aquel academicismo arquitectónico propugnaba unas construcciones costosas de grandes bóvedas, pórticos y frontones, que nada tenían que ver con la auténtica situación económica del momento.

Como contraste a este idealismo de la Academia, traemos aquí algunas noticias pertenecientes al trienio constitucional (1820-1823) que reflejan muy bien la situación sobre estos aspectos. En octubre de 1820, Agustín de Argüelles envía a los jefes políticos de todas las provincias una circular para que éstos fomenten y «promuevan todas las obras públicas que consideren útiles a sus territorios respectivos, proporcionando con esto ocupación y trabajo...» (20).

A raíz de esto el Ayuntamiento de Madrid encarga a uno de sus arquitectos, Elías de Villalobos, que proponga una serie de obras que considerase de interés. Villalobos contesta textualmente, entre otras cosas, que «no se puede en el día tratar de emprender ningunas obras más que las que se están construyendo, en atención a lo mucho que ascienden, sin embargo, de la mayor economía conque se ejecutan» y «la escasez de fondos» (21). En 1822 es el propio Ayuntamiento el que pide que se observen algunas economías en las obras de Madrid, y que se bajen los jornales de los trabajadores (22). Poco después, López Aguado, como Arquitecto Mayor de Madrid, recibe una carta del Ayuntamiento comunicándole el cese de las obras que tenía a su cargo, en las que había empleados seiscientos trabajadores. Las obras que Madrid tenía pendientes en este momento eran: el Portillo de San

(19) A.S.A., Leg. 3-459-99.

(20) A.S.A., Leg. 1-39-64: «Gobernación de la Península. Sección de Fomento de Obras Públicas». Ver Apéndice Documental II-1.

(21) A.S.A., Leg. 1-41-81: «Circular sobre que se promuevan obras útiles para proporcionar trabajo a los jornaleros. 1821-22». Ver Apéndice Documental II-2.

(22) A.S.A., Leg. 1-41-94.

Bernardino, Puerta de Toledo, Monumento del Dos de Mayo, camino del Portillo de Gilimón, tapias del Retiro y la Casa-Hospicio (23).

Este proceso, que pasa de la petición y fomento de obras de arquitectura a la paralización de dichas obras, es muy sintomático de toda la etapa fernandina. Lo que hubiera podido ser este período de nuestra arquitectura hay que pulsarlo en los cientos de dibujos que se conservan, como en vida latente, en la Real Academia de San Fernando y Archivo Municipal de Madrid.

ISIDRO GONZALEZ VELAZQUEZ

La familia de los González Velázquez jugó un papel importante en la Corte de los Borbones, desde Fernando VI hasta Isabel II. Como pintores, escultores y arquitectos, dejaron abundantes obras en Madrid y en los Reales Sitios. Nos interesa aquí la vida y obra de uno de los últimos miembros de la familia, la de Isidro González Velázquez. Era hijo de Antonio González Velázquez, pintor de Cámara de Carlos III, y tuvo por hermanos a Cástor y Zacarías, dos buenos fresquistas que dejaron huella de su arte en buen número de iglesias y salones madrileños. Había nacido en Madrid el 15 de mayo de 1765, dedicándole su padre al dibujo desde muy temprana edad, pensando en que pudiera dedicarse también a la pintura. Sin embargo, no fue así, ya que después de asistir a las clases de la Academia de San Fernando, de la que era Director su padre, pasó al estudio de Villanueva, quien desde entonces lo trató como su discípulo predilecto.

En 1778, y con trece años de edad, Isidro Velázquez (24) se presentó al Concurso de premios de la Academia, al cual acudió también su primo José Antonio González Velázquez, mayor que Isidro, que marcharía poco después a Méjico, donde murió en 1810. A este José Antonio González Velázquez se debe la desaparecida Plaza Mayor de Méjico, que servía de marco al retrato ecuestre de Carlos IV, hecho por Tolsá (25). Más adelante se verá cómo Isidro Velázquez también proyectará una monumental plaza, de la que tampoco queda nada. En 1790 solicitó ser nombrado académico de mérito, para lo cual hubo de desarrollar el tema de una catedral, del que hizo tan sólo la prueba

(23) A.S.A., Leg. 1-41-19: «Sobre cesación de varias obras pendientes de Madrid».

(24) Es frecuente la utilización del segundo apellido, suprimiendo el primero. El mismo firmaba sus cartas y proyectos de esta forma.

(25) DIEGO ANGULO INIGUEZ: *La Arquitectura neoclásica en Méjico*, discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1952, pág. 26.

de repente (26). Inmediatamente después pasó a Roma, con una pensión de Carlos IV, permaneciendo allí cinco años. En Roma coincidió con Silvestre Pérez, de quien ya se ha dicho algo, y con Evaristo del Castillo, un correcto arquitecto neoclásico, que a su vuelta de Italia hizo en la Corte la casa-palacio del marqués de la Sonora, en la calle de San Bernardo (27).



Fig. 1.—I. González Velázquez (Litografía de F. Madrazo).

Entre los estudios que Velázquez hizo en Italia se encuentran el Templo de Vesta de Tívoli, uno de los monumentos preferidos de su maestro Villanueva. Mas no fueron simplemente los monumentos romanos los que llamaron la atención del arquitecto, sino que, como

(26) Actas de la Academia de San Fernando. Junta ordinaria de 5 de diciembre de 1790.

(27) Esta obra se sigue atribuyendo por GAYA NUÑO (*Arte del siglo XIX*, Madrid, 1966, pág. 47) erróneamente a Antonio López Aguado, pese a haber sido publicada correctamente por el MARQUES DE SALTILLO en «Casas madrileñas del siglo XVIII y dos centenarias del siglo XIX», en *Arte Español*, t. XVII, primero y segundo cuatrimestre, 1948, págs. 43 y ss., lám. IX.

acertadamente señala Chueca, los tiempos habían cambiado y es la magna Grecia la que atrae a los arquitectos de toda Europa. Los órdenes griegos en tierra italiana, los templos de Pestum, que darán lugar, entre otros, al llamado «orden de Pesto», harán girar al neoclasicismo tardío, de claro matiz romano, hacia una arquitectura neogriega (28). La presencia de Velázquez en el sur de Italia (1794), en la magna Grecia, hizo decir a Caveda, y desde él a Lozoya y Gaya Nuño, que Isidro Velázquez estuvo en Grecia, afirmación que está aún por demostrar.

De nuevo en tierra española, y después de unas breves paradas en el viaje de vuelta, en Francia, en la Francia romanizada de la Provenza, Nîmes, Arlés, etc., Velázquez fue nombrado académico de mérito, sin tener que pasar por los distintos ejercicios que exigía el reglamento de la Academia. Así lo hizo saber Carlos IV a la ilustre Corporación, a través del ministro Mariano Luis de Urquijo, quien envió la comunicación desde Aranjuez el 9 de mayo de 1799 (29). En el expediente personal de González Velázquez, conservado en el Archivo del Palacio Real (30), se dice que fue nombrado en 14 de mayo de 1804 Teniente Arquitecto Mayor de los Reales Palacios y Casas de Campo, en lo que una vez más hemos de ver la directa gestión de Villanueva. Su sueldo era entonces de 21.000 reales de vellón, más 3.000 para viajes a los Reales Sitios. En la misma fecha se le concedieron los honores de Comisario de Guerra de los Reales Ejércitos.

A esta época debe corresponder la participación de Isidro Velázquez en la Casita del Labrador de Aranjuez, obra muy discutida de fecha, y en la que todavía está por fijar la verdadera actuación de Velázquez. A esta obra le destinó Villanueva, como Arquitecto Mayor del Rey que era (31), donde ya debía de haber algo comenzado por el propio Villanueva o por otro arquitecto. Lo cierto es que el edificio en nada o muy poco recuerda las obras y proyectos de Velázquez. Este debió de hacer tan sólo un proyecto de restauración de la fachada, a juzgar por el dibujo que conocemos firmado por el arquitecto (32). De fecha imprecisa, conocemos un proyecto para «Casa de un Labrador», de gran sabor paladiano y que debía formar parte de una serie junto con otros proyectos y estudios, a juzgar por las anotaciones que le acompañan (33). A esta misma serie debe pertenecer, si bien responde a un

LAM. VII. - A

(28) *El Artista* (1835-1836), t. III, págs. 2-5. En estas páginas, dedicadas a I. González Velázquez, se hace constar que en Paestum «se hallaba el verdadero y primitivo orden de la Arquitectura griega».

(29) Actas de la Academia de San Fernando, Junta ordinaria de 2 de junio de 1799.

(30) Ver nota número 2, pág. 233.

(31) A.A.S.F., Leg. 1-43.

(32) ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: «Sobre la Casa del Labrador y el arquitecto don Isidro González Velázquez», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, número 25, 1933, págs. 68-71.

(33) Dicho proyecto, de propiedad particular, lleva la siguiente leyenda: «Fachada de una casa de recreo, e igualmente para uso de un Labrador». Medidas: 26 x 43 cm. Lápiz, aguada negra, azul, sepia y pajiza. Firmado, «Y. V.». En el ángulo superior izquierdo dice: «Los 4 papeles 800 rs. N.º 29».

clasicismo marcadamente romántico, la «Fachada opuesta a la principal que mira a los jardines y al caballo de bronce», que conserva el Museo Municipal, procedente de la Biblioteca Nacional. El juego de volúmenes, la distribución de los huecos, la superposición de órdenes —jónico y corintio—, la balaustrada como remate, etc., nos muestra un clasicismo más amable y gracioso que el de Villanueva. Por la leyenda del proyecto hay que pensar en una obra para la Casa de Campo o para el Buen Retiro.

Sea como fuere, los acontecimientos políticos del país interrumpieron la labor de Velázquez, quien, siendo un ardiente partidario de la causa real, abandonó la Corte buscando refugio fuera de ella. En el mismo año de 1808 ya se había instalado en la isla de Mallorca, donde la ciudad de Palma le acogió con los brazos abiertos, nombrándole su arquitecto. Asimismo, le hicieron en poco tiempo miembro de la Sociedad Económica de Mallorca y director de la Academia de aquella ciudad. Velázquez alternó su profesión con la enseñanza en la Academia, donde abrió una sala especial dedicada a la arquitectura, que antes no existía. La obra de Velázquez en Mallorca fue importante, como lo testimonian los proyectos —comenzados— de un muelle con su correspondiente aduana, almacenes y un nuevo edificio para el Consulado. Hizo igualmente una casa en el llamado Paseo de los Olmos, de Palma, y varios proyectos de iglesias para Manacor, Lluchmayor y otros pueblos de la isla. Todo ello tiene interés porque de este modo la arquitectura de la isla, siempre en conexión con lo catalán y levantino, venía a entroncar con la arquitectura de la Corte, a través de la persona de Velázquez. Mas no es esto todo. Por otra parte, la estancia de Velázquez en Mallorca puso en contacto al arquitecto con monumentos medievales tan importantes como la Catedral o la Lonja de Palma, que producirían un impacto en su sensibilidad artística. En efecto, en una carta, fechada en Aranjuez el 19 de abril de 1831 y dirigida a Martín Fernández de Navarrete, Secretario de la Academia, que por entonces se hallaba reuniendo datos sobre la actividad de los profesores de la Academia durante la invasión francesa, Velázquez decía lo siguiente: «...mandándome igualmente hacer dicho señor (José Cotonet) unas exactas copias en Diseños del edificio magnífico que hay contiguo al referido consulado, titulado la Lonja de Palma; obra de un gusto gótico oriental el más delicado, y de construcción la más caprichosa y elegante que en su clase se puede ver; **tanto que lleno de gozo al observarle lo medí y diseñé con la mayor exactitud y escrupulosidad posible, figurándome estar copiando y observando lo más bello y selecto de los magníficos edificios de la Grecia y Roma...**» (34). Estas últimas palabras ponen en evidencia dos cosas, una el descubrimiento, seguido de sorpresa y admiración, de la arquitectura gótica en fecha muy temprana, y otra, la formación totalmente polarizada hacia el mundo clásico que estos arquitectos tuvieron de modo que como

(34) A.A.S.F., Leg. 1-43.

colmo de dicha se figuraba «estar copiando y observando lo más bello y selecto de los magníficos edificios de la Grecia y Roma».

Esta actitud ante la arquitectura gótica significa un paso hacia la revalorización estética de la Edad Media y, al mismo tiempo, supone un distanciamiento del ideal clásico.

No debió de estar mucho tiempo en Mallorca, porque en diciembre de 1810 se encontraba con su familia —se había casado con una hermana de Mariano Maella— y criados en Almería. Desde allí escribe a Eusebio Bardaxi de Azara, para que le ayude a pasar a la ciudad libre de Cádiz (35). En septiembre de 1811 moría en Madrid don Juan de Villanueva, y no sabemos si Velázquez acudió o no a la Corte. Sin embargo, es muy significativo el hecho de que el primer nombre aparecido en el testamento del maestro sea precisamente el de Isidro Velázquez, a quien le deja su Caja de Tintas y Colores (36). Sin embargo, Villanueva dejaba algo más que la Caja de Tintas a su discípulo predilecto. Dejaba vacante la plaza de Arquitecto Mayor del Rey, que durante tantos años ocupara, y que, transcurridos algunos días después del regreso de Fernando VII, pasó a nombre de Velázquez, en julio de 1814.

Al año siguiente se le conceden los honores de Intendente de Provincia, y desde entonces hasta su jubilación en 1835, la vida de Velázquez está salpicada de premios y honores académicos, que hacen justicia a una importante labor como arquitecto, y que en otra coyuntura económica hubiera dado mejores frutos.

Uno de los proyectos más interesantes de Velázquez fue el de la Plaza de Oriente, que de haberse realizado sería su obra más importante, semejante a lo que el Museo del Prado fue para Villanueva. El propio Velázquez, en una carta dirigida a Aníbal Álvarez le dice: «...pues la única obra que me hubiera originado esta gloria sería la Plaza de Oriente, y ésta se paró para siempre...». Ya conocemos los derribos efectuados bajo José Bonaparte ante la fachada del Príncipe, que por las circunstancias políticas se quedaron formando simplemente un enorme solar intransitable y de aspecto nada agradable junto a Palacio. Una de las primeras tareas de Fernando VII fue la de adecentar aquel paraje, para lo que debió de encargar a Velázquez el proyecto de una monumental plaza. Todo esto ocurrió en 1816, pues en febrero de 1817 se aprobó la demolición del teatro de los Caños, lo que es un signo inequívoco de que las obras empezaron pronto. La plaza ideada por Velázquez (37) responde a una planta ultrasemicircular abierta hacia la fachada de Palacio. El nuevo teatro Real, que sustituiría al antiguo teatro de los Caños, estaba emplazado frente a la fa-

LAM. VI.

(35) JOSE MORENO VILLA: «Planos inéditos de don Isidro Velázquez para una iglesia en La Isabela», en *Arquitectura*, año XIV, núm. 154, febrero 1932, pág. 36.

(36) Ver obra citada en la nota número 2, «Testamento de don Juan de Villanueva» (págs. 413-417).

(37) JOSE MORENO VILLA: «Proyecto de I. Velázquez para la Plaza de Oriente», en *Arquitectura*, año XIV, núm. 156, abril 1932, págs. 100-109.

chada de Palacio y sobre el mismo eje, es decir, insistiendo en una idea de Sacheti. En el proyecto de Velázquez se ordenaban igualmente las calles y plazuelas adyacentes, que de un modo u otro venían a desembocar en la nueva plaza. Esta constaba de planta baja, con un pórtico abierto a la plaza, entresuelo y una planta noble, respondiendo los órdenes, huecos, muros, soportes, etc., al lenguaje formal de la arquitectura fernandina, que ha perdido las severas formas de Villanueva en beneficio de una mayor jugosidad decorativa. En los extremos de la plaza se proyectaron dos glorietas monumentales con cúpula sobre tambor, con una altura total de 16 metros. Los dibujos de Velázquez están muy cuidados, dando las plantas de los distintos pisos, secciones y fachadas, meticulosamente medidas y anotadas, siendo de gran interés los alzados de las futuras fachadas, que a espaldas de la plaza darían a las nuevas calles.

Pese al empeño del monarca, las obras se interrumpieron con frecuencia a causa de la mala administración de los fondos a ellas destinados, lo que costó penas y prisiones a administradores como el conde de Motezuma.

La muerte de Aguado (1831) paralizó momentáneamente la construcción del teatro Real, que corría a su cargo, reemplazándole en aquel cometido Custodio Teodoro Moreno, «con la precisa condición de no separarse en nada del plan del difunto Aguado». No obstante, sabemos que el propio Velázquez impuso su criterio, y dio dibujos para la fachada.

La obra siguió lentamente, llegándose a terminar el teatro y los dos cuadrantes que dan a las actuales calles de Vergara y Requena, según puede verse en el plano que acompaña al «Nuevo Manual... y descripción de Madrid», de Mesonero Romanos (38). Este último impulso por llevar adelante la plaza se debió a Agustín Argüelles y Martín de los Heros, que dirigían en 1841 el Real Patrimonio, si bien se desvirtuó el primitivo plan de Velázquez. Se derribó el pórtico que partiendo del teatro llegaba hasta la glorieta, y hoy no queda de todo aquello más que la desfigurada fachada del teatro, montada sobre una línea curva, que se prolonga en las dos manzanas inmediatas, a derecha e izquierda, hasta las calles Pavía y Lepanto, respectivamente. La manzana, limitada por las calles de Carlos III, Vergara, Lepanto y plaza de Oriente, que debe datar de entonces, tiene un ático retranqueado sobre la cornisa, pilastras en la fachada, así como molduras y detalles de claro sabor fernandino.

Que Velázquez fue ganando fama, dentro y fuera de la Corte, lo muestra el hecho de que en 1819 fuera nombrado socio de la Real Sociedad Económica del país de Toledo (15 de enero) y, lo que es más importante para un artista, Académico de San Lucas en Roma (27 de junio). En noviembre de 1825 fue la Academia de San Carlos, de Valencia, la que le incorporó a su seno.

(38) RAMON DE MESONERO ROMANOS: *Nuevo Manual histórico-topográfico-estadístico y descripción de Madrid*, Madrid, 1854.

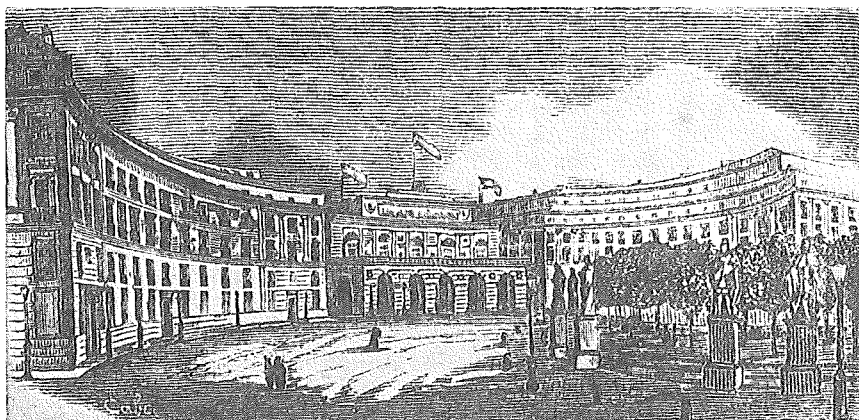


Fig. 2.—Plaza de Oriente, sobre idea inicial de I. González Velázquez.

En este ínterin, 1819-1825, lo más importante de Velázquez es el largo e interesante proceso del monumento al Dos de Mayo.

Uno de los primeros empeños de las Cortes de 1814 (24 de marzo) fue dar un decreto sobre la construcción de un monumento a los caídos en Madrid el Dos de mayo de 1808. En su artículo 2.º decía: «que el terreno donde actualmente yacen las víctimas del Dos de Mayo, contiguo al Salón del Prado, se cierre con verjas y árboles y en su centro se levante una **sencilla pirámide** que transmita a la posteridad la memoria de los leales y tomará el nombre de Campo de Lealtad» (39). Como otras muchas empresas del país, ésta se retrasó hasta que de nuevo vinieron las constitucionales en 1820, y fue el Ayuntamiento Constitucional el que, reunido el 28 de mayo de 1821, publicó en la *Gaceta* del 31 de mayo de 1821 las bases del concurso (40). En el programa se hace saber que el monumento será erigido por suscripción nacional, así como la total libertad, que «es lo primero con que deben contar los profesores para llegar a producciones felices», para elegir el tipo de monumento. El fallo lo habría de dar la Academia de San Fernando, y el Ayuntamiento premiaría con una medalla de oro de seis onzas de peso al autor del proyecto elegido, y un segundo premio, de la mitad de peso, para el que quedara en segundo lugar. Los aspirantes podrían presentar diseño o modelo «indistintamente, así como una explicación artística y filosófica» del proyecto. El plazo de presentación se cerraba el 9 de julio de aquel mismo año, si bien luego se prorrogó algo más. En esta prórroga fue cuando Velázquez presentó sus proyectos.

(39) A.S.A., Leg. 2-326-1.

(40) A.S.A., Leg. 2-326-1: «Pirámide del Dos de Mayo. Copia del anuncio inserto en la *Gaceta* del 31 de mayo de 1821 y otros periódicos». Ver Apéndice Documental II-3.

Al concurso se le dio gran publicidad en toda la prensa del país, que con enorme fervor patriótico acogió la idea del Ayuntamiento.

Los demás arquitectos que presentaron sus obras fueron los siguientes: Juan Bautista de Mendizábal, Brambila, Cayetano Pérez, Francisco Javier Mariátegui, Ordago y Angel Monasterio (41). Además de éstos, en el Archivo Municipal se conservan dos proyectos sin firmar, a los que habría que añadir el dibujo arquitectónico de Goya, que se conserva en el Prado.

Según el programa de la Gaceta (31 de mayo de 1821), cada concursante podía elegir libremente la forma del monumento, y así Brambila propone «un templete circular de orden de pesto» (42); Cayetano Pérez envía, desde Sevilla, algo semejante: «rotonda decorada de arquitectura jónica símbolo de la justicia...»; y en fin, uno de los proyectos sin firmar habla de «una sola columna aislada, de orden jónico...» (43). Sin embargo, la idea primera de las Cortes de marzo de 1814 sobre que fuera una «sencilla pirámide» pesó mucho en el resto de los proyectos. Esta pirámide se entendió de dos maneras, una al

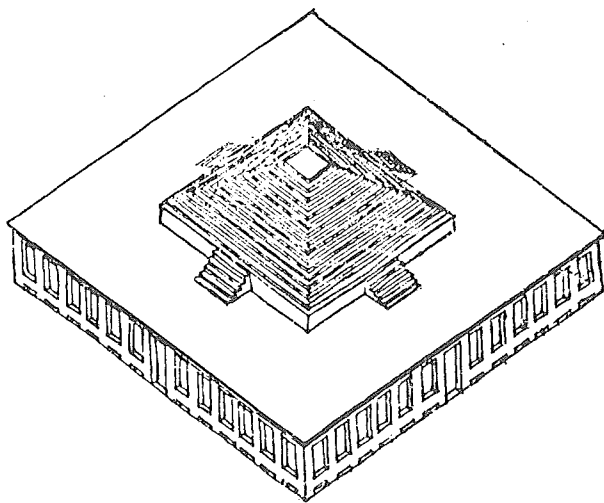


Fig. 3.—Perspectiva imaginaria del proyecto de Goya para una Pirámide (Chueca).

modo clásico, al modo egipcio, y otra en forma de obelisco, que es uno de los temas más repetidos en la arquitectura conmemorativa fernandina. Como ejemplo del primer caso tenemos un interesante dibujo

(41) A.S.A., Leg. 3-329-2. Ver Apéndice Documental II-4.

(42) Al proyecto de Brambila acompaña una interesante memoria y recuerdo de los momentos honoríficos de la Antigüedad (A.S.A., Leg. 3-329-2).

(43) A.S.A., Leg. 2-326-3: «Expediente sobre diseños y programas para la pirámide del Dos de Mayo de 1808». (Faltan los diseños.)

de Goya, firmado pero sin fecha, que se conserva en el Museo del Prado. Muy bien pudiera tratarse de un proyecto para este concurso, si bien no existe ninguna prueba documental. Sin embargo, parece demasiada coincidencia que este «capricho arquitectónico» en forma de pirámide se haya hecho al margen de una motivación concreta. El hecho, incluso, de que lleve una escala hace pensar todavía más en un real proyecto. Moreno Villa, analizando estos detalles, lanzó ya la hipótesis de que se tratara de un proyecto para el monumento a las víctimas del Dos de Mayo (44). Consiste en una pirámide montada sobre un gran cuerpo apilastrado, a modo de zócalo. Creo que la pirámide de Goya está hecha inmediatamente después de la aparición del decreto de las Cortes de marzo de 1814, no olvidando que el día 9 de aquel mismo mes y año Goya recibió de la Regencia 1.500 reales para «perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones... de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa» (45). Distinto carácter tendría otro dibujo de Goya, de la colección Marqués de Casa Torres, con el mismo tema de una gran pirámide, horadada en la parte baja. Esta vez parece un verdadero capricho, sin escala ni otros datos que hagan pensar en una verdadera arquitectura. Hueca apunta la posibilidad del conocimiento, por parte de Goya, de la obra de Ledoux, por algunos detalles del dibujo (46).

Dentro de esta línea de pirámide monumental hay que señalar otro proyecto sin firmar, pero de gran interés por el «Breve discurso en que se esponen las razones artísticas y filosóficas...» del monumento (47). Se trata de una pirámide truncada, en cuyo interior se abriría una capilla abovedada, para albergar la urna sepulcral con los restos de las víctimas. Dentro y fuera de la construcción, una serie de esculturas alegóricas: El Patriotismo, España, El Tirano, etc. El desconocido autor del proyecto pretendía que el monumento en cuestión fuese «un modelo de belleza que compita con los más esquisitos monumentos de la antigua Grecia». Obsérvese que se dice Grecia, y no Italia, lo que hace pensar en el ya citado giro de atracción arquitectónica que desde Roma se ha desplazado hacia Atenas.

Entre los proyectos que compitieron con el de Velázquez hay un último diseño y memoria de cierto interés. Es el firmado por un tal Ordago, que concibe el monumento como una pirámide muy apuntada, casi a modo de obelisco, descansando sobre un «pedestalón dodecágono irregular con cuerpos salientes». Llevaría además la urna funeraria, capilla, inscripciones y relieves alusivos a la gesta del Dos de Mayo (48). La obra, en suma, resulta pesada y sin gracia, siendo muy

(44) JOSE MORENO VILLA: «Proyecto arquitectónico de Goya», en *Arquitectura*, núm. 110, 1928, págs. 199-201.

(45) *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1963, pág. 264.

(46) F. CHUECA GOITIA: «Goya y la Arquitectura», en *Revista de Ideas Estéticas*, núms. 15-16, t. IV, 1946, págs. 431-448.

(47) A.S.A., Leg. 2-326-6. Ver Apéndice Documental II-5.

(48) A.S.A., Sig. 0,69-34-1. Ver Apéndice Documental II-6.

acertado el criterio de la Academia al premiar el proyecto de Isidro González Velázquez.

En efecto, el 21 de marzo de 1822 se publicó el fallo de la Academia (49), que «no pudo menos de dispensar la preferencia al diseño de pirámide u obelisco, marcado con el número 1.º, de que ha resultado autor el arquitecto don Isidro Velázquez». Este había presentado dos proyectos sobre el mismo tema, pero no conozco el paradero de éstos, ya que faltan en el Archivo Municipal, donde están inventariados (50).

Velázquez hizo, asimismo, un modelo en madera de pino y escayola para que pudieran entenderlo mejor sus «subalternos», modelo que se encuentra hoy en el Museo Municipal. Según una carta dirigida a Eusebio María Balbi desde Aranjuez, con fecha de 30 de mayo de 1822, el modelo lo estaba haciendo a la vez que construía en el Real Sitio otro de un puente para que «sus majestades y altezas puedan pasar por él a su Casa de Campo», el que se llamaría luego Puente del Rey (51). Desde abril hasta junio de aquel año Velázquez hizo varias memorias de cantería, en las que se especificaban las medidas de los «sillares, pilastras y esquinas» con todo detalle. Igualmente, se señalaba la piedra a utilizar en el monumento, que sería de tres clases:

LAM. IV. - B

- 1.^a La piedra común azulada de las canteras de Alpedrete.
- 2.^a El berroqueño color teja, que imita al granito oriental, titulado de Hoyo de Manzanares.
- 3.^a La piedra blanca de Colmenar.»

En esta misma memoria se indica que en caso de ausencia o enfermedad le sustituiría Custodio Teodoro Moreno.

El obelisco debería llevar también una serie de esculturas y relieves, y a él se pensó destinar en un principio el grupo de Daoiz y Velarde, que Antonio Sola ejecutaría en Italia con mármol de Carrara, por encargo de Fernando VII. En el Archivo Municipal se conserva una carta que Solá escribe a mediados de 1822 a Martínez de la Rosa, enviando un presupuesto del referido grupo, un dibujo que desdichadamente falta (52), y una tirada aparte del «Giornale Arcádico» de Roma, en el que se recogen noticias sobre el modelo del grupo que ya había

(49) A.S.A., Leg. 2-176-105. Ver Apéndice Documental II-7.

(50) A.S.A., Sig. 493-494: «Dos de Mayo. Proyecto de Velázquez que se ejecutó». (En bastidor.) Llevaba la fecha de 1814. Asimismo faltan los siguientes proyectos relativos al monumento:

A.S.A., Sig. 599-600: «Dos de Mayo. Proyecto ... 1808».

A.S.A., Sig. 627: «Dos de Mayo de 1808. Monumento en honor patriótico de las víctimas españolas que se sacrificaron en Madrid el día».

A.S.A., Sig. 558: «Dos de Mayo de 1808. Diseño de un cenotafio o catafalco que debe erigir el Ayuntamiento en memoria de su patria, el día».

(51) A.S.A., Leg. 2-326-2: «Monumento en el Prado».

(52) A.S.A., Leg. 2-326-2.

preparado (53). La escultura del monumento (que inicialmente constaba de cuatro estatuas, un león, dos medallas con Daoiz y Velarde y el escudo de armas de la Villa) planteó un problema al Ayuntamiento, Academia y al propio Velázquez, por la falta de trabajo de los «desgraciados padres de familia que en virtud de tristes y difíciles circunstancias, carecen enteramente de medios en que ejercitar sus conocimientos artísticos...». Estos «desgraciados» son Esteban de Agreda, Pedro Hermoso, Francisco Elías, Valeriano Salvatierra y José Ginés, que piden al Ayuntamiento «se digne repartir las 4 estatuas y el león... entre los dichos profesores de más nota de Madrid...» (54). La carta no necesita comentarios y es un expresivo índice de la situación socio-económica de los artistas en la etapa fernandina. Las esculturas, sin embargo, correrían a cargo de otros escultores más jóvenes, como José Tomás, Francisco Pérez Valle, Sabino Medina y Elías Vallejo, si bien sobre modelos del riojano Esteban de Agreda, según nos dice Pardo Canalís (55).

LAM. V. - A

Consta de un cuerpo a modo de basamento en el que descansa el obelisco con su propio e independiente pedestal. La urna, inscripción y atributos funerarios van en el cuerpo inferior formando un todo neogriego típicamente fernandino de gran solidez y sobriedad, que le va muy bien al carácter del monumento. La aguja del obelisco parece estar levemente separada del pedestal, lo que aumenta su ligereza y esbelta proporción. La inspiración romántica del obelisco pudo venirle a Velázquez de su estancia en Roma. No se puede olvidar tampoco que, según el criterio de la Academia, a la pirámide y el obelisco «la costumbre inveterada de todos los siglos las ha destinado como con fuerza de ley para sepulcros o panteones» (56). En realidad, el programa desarrollado en el obelisco del Dos de Mayo por Velázquez no era sino el mismo que el arquitecto propuso para el cenotafio, levantado en San Francisco, a la muerte de la reina María Isabel de Braganza. Este proyecto se aprobó el 4 de enero de 1819, es decir, con anterioridad al de la plaza de la Lealtad (57).

LAM. IV. - A

(53) «Notizie in torno il modello di un gruppo da scolpirsi del cav. Antonio Solá, académico di S. Luca». Estratte dal *Giornale Arcadico*, t. XIV, P. I, Roma, 1822.»

(54) Ver nota número 52.

(55) ENRIQUE PARDO CANALIS: *Escultura neoclásica española*, col. Artes y Artistas, Madrid, 1958, págs. 28 y ss.

(56) A.A.S.F., Armario 2, Leg. 28.

(57) *Descripción del Cenotafio erigido para las reales exequias de la Reina Nuestra Señora Doña María Isabel de Braganza, celebradas el 2 de marzo de 1819 en la Iglesia del Real Convento de San Francisco el Grande, de esta Corte: inventado y dirigido de orden de S. M. Católica el Sr. D. Fernando VII, por su Arquitecto Mayor D. Isidro Velázquez*, Madrid, 1819. Este cenotafio fue estudiado ya por E. PARDO CANALIS en «Cinco cenotafios reales de 1819 a 1843», en *Arte Español*, t. XVII, primero y segundo cuatrimestre, 1949, págs. 161-164, lám. I. Su larga descripción, transcrita por Pardo Canalís, da idea del complejo programa iconográfico exigido en estos cenotafios.

En mayo de 1830 se habían invertido ya en la obra poco más de 20.000 reales (58), adeudándosele al cantero José Arnilla una buena cantidad de piedra (59). En 1839 se colocaron las esculturas, y tras unos tanteos en las inscripciones, que al principio fueron pintadas y reproducían algunos versos de Lope, como el de: «A los que vinieren dándonos ejemplo no es sepulcro el sepulcro, sino templo» (60), el monumento se inauguró en 1840, según reza una inscripción en bronce: «A los mártires / de la independencia española / la nación agradece / concluido por la Villa de Madrid / en el año de 1840».

Tras la demora del Ayuntamiento, Velázquez reclamó no sólo el pago de los honorarios (61), sino el de la medalla de oro de seis onzas, que le correspondía como ganador del concurso. La reclamación, hecha no por «el metal mezquino, sino por el honor de poseerla», a los dos meses —octubre de 1822— se convierte en un «me conformo en que se me entregue el valor de la medalla de oro prometida en moneda metálica sonante» (62).

En relación con el obelisco del Dos de Mayo habría que poner los dos obeliscos de la Glorieta de las Pirámides, concebidos también en los años de Fernando VII, y de autor no conocido hasta la fecha. Los dos obeliscos tienen, como el del Campo de la Lealtad, un basamento pétreo, de sillares con llagas muy marcadas, y sobre él, la aguja con un pedestal independiente y proporcionado a la altura de aquélla. Entre la aguja y el pedestal cuatro bolas de bronce simulan sostener la primera. Los dos obeliscos formaban parte de un bello hemicycle junto con algunas de las esculturas de reyes españoles que hoy se encuentran en la Plaza de Oriente (63). El mencionado hemicycle daba acogida a los que salían del Puente de Toledo y por el paseo de los «ocho hilos» llegaban a la Puerta de Toledo, siendo un conjunto urbano de gran interés, que en parte se ha desvirtuado. La organización primera de la Glorieta de las Pirámides puede verse hoy en el plano

LAM. V. - B

(58) A.C., Leg. 1-923-3: «Gastos de la pirámide del Dos de Mayo, 1822».

A.C., Leg. 2-992-4: «Listas del coste de la pirámide que se ha de erigir en el Campo de la Lealtad, en el Prado, en conmemoración de las víctimas del Dos de Mayo de 1808, 1822».

A.S.A., Leg. 7-208-124: «Varios informes relativos al Monumento del Dos de Mayo». Ver Apéndice Documental II-8.

(59) A.S.A., Leg. 2-438-13: «Sobre Monumento del Dos de Mayo de 1808 en el Prado y reclamación del maestro cantero don José Arnilla sobre el pago que se le debe por la piedra del dicho Monumento».

(60) JUAN NICASIO GALLEGU: «Inscripciones del Monumento del Dos de Mayo», en *Revista de Madrid*, 2.ª serie, t. II, Madrid, oficina de don Tomás Jordán, 1839, págs. 341-354.

(61) A.S.A., Leg. 2-326-1: «Sobre diseños para el Monumento o pirámide en el Prado por el Dos de Mayo de 1808 y construcción de dicho Monumento. Solicitud de don Isidro Velázquez para la entrega del premio y pago de honorarios por la asistencia a la obra, como se verificó».

(62) A.S.A., Leg. 2-326-2: «Monumento en el Prado».

(63) MADDOZ: *Diccionario...*, t. X, Madrid, 1850, págs. 928 y 929.

levantado por J. M. Torroja en 1927 (64). El hecho que motivó la erección de estos obeliscos lo desconocemos, si bien debe referirse a algún acontecimiento político que eran los únicos capaces de impulsar al Ayuntamiento y Cortes a la publicación de un concurso de arquitectura. Así, por ejemplo, con motivo de la jura de Isabel II como Princesa de Asturias, en 1833, se abrió un nuevo concurso al que se presentaron hasta 38 opositores. Entre los proyectos hay un dibujo bajo el lema de «Utilidad y belleza», que mostraba un «obelisco» para colocar en la plaza de Oriente, y otro, sin lema, en modelo de madera titulado «Obelisco de estilo gótico» (65). Según Iñiguez, Martín López Aguado diseñó un gran obelisco para los jardines de la Alameda de Osuna (66). Por otra parte, cuando a la vuelta de Fernando VII hubo que conmemorar la batalla de Bailén, Tiburcio Pérez Cuervo presentó un proyecto que consistía en un zócalo corrido sobre el que descansaban tres obeliscos-pirámides (67). Se podrían traer más ejemplos, que con los citados nos muestran al obelisco como la forma conmemorativa preferida de los arquitectos fernandinos, y como signo inequívoco de un cierto romanticismo. El mismo hecho se da también fuera de España (68). El obelisco, puede decirse, es el monumento conmemorativo por excelencia entre 1808 y 1868. De esta última fecha es, por ejemplo, el obelisco levantado en Baeza, por la Comisión de Obras Públicas, para conmemorar la fecha de inauguración de ciertas conducciones de agua.

Además de las obras reseñadas, Velázquez es autor de otros proyectos menos conocidos, como el de la parroquial del Real Sitio de La Isabela, de 1826, población que planificó Aguado en la provincia de Guadalajara (69). La iglesia sería de planta central, con una gran cúpula, mostrando al exterior el característico volumen piramidal neoclásico.

En el mismo año de 1826 hizo algunas obras en El Pardo, tales como la ampliación y reforma del teatro, que Jaime Marquet había construido, entre 1769 y 1772, como teatro particular del palacio (70). En 1827 terminaba igualmente el paso elevado que unía el palacio con la

(64) J. M. TORROJA: «El plano fotogramétrico del Puente de Toledo», en *Arquitectura*, año IX, núm. 95, marzo 1927, págs. 91-98.

(65) E. PARDO CANALIS: «Proyectos de monumentos conmemorativos en Madrid de 1820 a 1836», en *Archivo Español de Arte*, núm. 103, 1953, págs. 215-235.

(66) F. IÑIGUEZ: «El arquitecto Martín López Aguado y la Alameda de Osuna», en *Archivo Español de Arte*, núm. 70, 1945, pág. 224, fig. 11.

BA

(67) A.A.S.F., Sig. 36 ———.
635

(68) CESARE D'ONOFRIO: *Gli Obelischi di Roma*. Roma, 1967 (2.^a edición). Véase el capítulo «Gli Obelischi dell'Ottocento», págs. 293 y ss.

(69) JOSE MORENO VILLA: «Planos inéditos de don Isidro Velázquez para una iglesia en La Isabela», en *Arquitectura*, año XIV, núm. 154, febrero 1932, págs. 35-40.

(70) J. MORENO VILLA: «Proyectos y obras de don Isidro Velázquez. Sus trabajos en El Pardo», en *Arquitectura*, año XIV, núm. 155, marzo 1932, págs. 69-76.

tribuna de la iglesia, y la torre de ésta. La reconstrucción en general de la iglesia toda, después del incendio de 1806, se encargó a Villanueva, que, muerto en 1811, dejó sin concluir. Velázquez aquí, como en Aranjuez, sucedería al maestro en las obras, debiéndose a él la fachada de la iglesia de la que conocemos los diseños preparatorios. Entre 1829 y 1831 hizo Velázquez varios proyectos para el nuevo jardín de palacio, del cual sólo se llevó a cabo la mitad. La entrada a este jardín y la verja son buenos testimonios de la arquitectura fernandina. En los dos últimos años del reinado de Fernando VII, Velázquez construyó la conocida capilla del Cristo del Convento de los Capuchinos de El Pardo, para la cual presentó varias soluciones, siendo la de planta octogonal con pilastras en su interior la que se llevó a efecto. También es suyo al parecer, el baldaquino central, que alberga al Cristo Yacente, de Gregorio Fernández. Para El Pardo, aunque en fecha indeterminada, proyectó y dirigió el edificio para Cuartel de Infantería, y reedificó el puente sobre el Manzanares.

En el Palacio de la Granja de San Ildefonso (Segovia) hizo algunas reformas, y en Aranjuez, además de la ya mencionada Casa del Labrador, hizo un puente de madera y otro colgado en el Jardín de la Isleta, y algunas de sus fuentes (71).

En Madrid y en torno al Palacio Real hizo un Cuartel de Caballería en el parque y el puente de piedra, para pasar a la Casa de Campo, ya mencionado. En el Sitio del Buen Retiro construyó un embarcadero para doña María Isabel de Braganza y en la Real Basílica de Atocha diseñó dos de sus altares laterales. Una larga lista se podría hacer igualmente con las obras de Velázquez, en las que su papel se limitó al de reformador, como las que hizo en la quinta del Duque de Arcos, en la de la Zarzuela y en la Casa de Campo, de la Moncloa.

Con los encargos reales se relacionan los cenotafios o monumentos para exequias que hizo para las reinas doña María Isabel de Braganza (72) y doña María Josefa Amalia de Sajonia (73). Ambos túmulos funerarios se levantaron en la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid. El de María Josefa Amalia de Sajonia, de 1829, constaba

(71) Los proyectos de dichas fuentes pueden verse en la Biblioteca Nacional, donde están catalogados junto a otros de muy diferente especie, tales como el «Salón de Cortes de 1820», en el Colegio de doña María de Aragón; arcos de triunfo; edificios públicos; el Observatorio de Madrid; embarcadero del Retiro; fachadas del Palacio Real; dibujos sobre templos romanos, etc. Tiene gran interés igualmente el «Diseño o plano iconográfico que manifiesta la Iglesia Gótica Cimenterial arruinada, en la Cabeza del Griego o Antigua Segóbriga». Ver BARCIA: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, págs. 192-198, núms. 1.197-1.235.

(72) Ver nota número 57.

(73) *Descripción del cenotafio erigido para las reales exequias de la Reina Nuestra Señora Doña María Josefa Amalia de Sajonia, celebrados en el día 28 de julio en la Iglesia del Real Convento de San Francisco el Grande de esta Corte, inventado y dirigido por orden de S. M. Católica el Señor Don Fernando VII por su arquitecto mayor don Isidro Velázquez*, Madrid, imprenta de don León Amarita, 1829.

de un templete de planta cuadrada, levantado sobre un zócalo. Llevaba dos columnas del «orden dórico verdaderamente griego, tomando su gusto del mejor que se halla en la magna antigua Posidonia». Sobre la cornisa y en los cuatro ángulos iban cuatro obeliscos, flanqueando una columna partida hacia su mitad, muy del gusto de la época. Esculturas e inscripciones completaban este cenotafio, que produjo algunas tensiones entre el arquitecto y la Sumillería de Corps (74).

Relacionados con estos monumentos funerarios, si bien no fue encargo regio, está el del marqués de San Simón, detrás del desaparecido cementerio de Fuencarral, del que reproduce un grabado el «Diccionario» de Madoz. De nuevo una columna truncada revela el matiz romántico de este tipo de monumentos conmemorativos.

LAM. VIII El último proyecto que de Velázquez conozco se trata de un interesante dibujo de la que había de ser Facultad de Medicina de San Carlos, y que, como se verá, hizo después Tiburcio Pérez Cuervo, el cual conservó algo de la idea de I. Velázquez. Está firmado en 1831, e informado favorablemente por Juan Antonio Cuervo, tío de Tiburcio. Quizás éste lo pudo conocer por medio de Juan Antonio. La fachada tiene dos cuerpos, el bajo con el ya típico almohadillado de Velázquez, y el superior de paramento liso. Los huecos alternan unos sencillos con otros adornados con molduras. En el centro y sobre el hueco de entrada, el tema serliano tantas veces utilizado por Palladio: hueco central cerrado por un arco y laterales adintelados. Lo completan dos columnas de orden jónico que soportan un leve ático, por encima de la línea del alero, con un reloj, templete con campana y dos pequeñas figurillas. Interesante es igualmente la distribución del gran patio, donde de nuevo se pone de manifiesto el paladianismo de Velázquez, como si en los últimos años de su vida se asiera con fuerza a los principios sobre los que discurrió su formación. El patio, a modo de claustro, tiene también dos plantas, con arcos de medio punto, y discos en las enjutas. Coincidiendo con el eje de la fachada principal, en el patio se levanta una fachada interior, con tres grandes arcos que tienen la altura total del edificio, rematados por un gran frontón.

Finalmente, diremos que Velázquez, excelente dibujante, fue igualmente un buen grabador, siendo autor, por lo menos, de dos aguafuertes con vistas del Prado de Madrid, cuyos cobres se conservan en la Calcografía Nacional, con los números 2.536 y 2.537 de su registro-inventario (75). El mismo litografió una vista del Obelisco del Dos de Mayo, conservada en el Museo Municipal.

Velázquez cierra toda una etapa en nuestra historia de la arquitec-

(74) E. PARDO CANALIS: «Aportación documental en torno a un cenotafio (1829)», en *Arte Español*, 1947, págs. 87-93. En este mismo año de 1829, Antonio Aguado hacía otro catafalco para la Reina, por encargo del Ayuntamiento, en la Iglesia del antiguo Colegio Imperial de la Compañía de Jesús.

(75) *Catálogo de la Calcografía Nacional*, Madrid, 1968, págs. 115 y 72. Por error se le atribuye a Isidro González Velázquez, en este catálogo, un retrato de Fernando VI, cuando en realidad pertenece a su padre, Antonio González (plancha número 1.436).

tura, al ser el último superviviente que fue discípulo directo de Juan de Villanueva. Isidro Velázquez contó con pocos seguidores pero selectos, mereciendo destacar entre estos a Aníbal Álvarez, uno de los arquitectos más representativos de la etapa isabelina. Conocemos algunas cartas cruzadas entre Velázquez y Álvarez en las que el primero le llama «mi apreciable discípulo». Relacionado con Velázquez está también Tiburcio Pérez Cuervo, que fue su ayudante en las obras de la Plaza de Oriente.

Isidro González Velázquez murió el 7 de diciembre de 1840, a los setenta y cinco años de edad, habiendo alcanzado grandes honores y cargos cerca del rey (76). Estuvo en posesión de la Cruz de la Orden de Isabel la Católica, y murió siendo Caballero de la Orden de Carlos III, cuyas insignias lleva en el retrato que le hizo Vicente López (77). Poco antes de morir, Federico de Madrazo grabó también un retrato suyo en «El Artista» (78).

ANTONIO LOPEZ AGUADO

En el primer capítulo se ha aludido a López Aguado como autor de la reforma y añadido del palacio de Villahermosa, apareciendo también en la lista de arquitectos que ayudaron en la fortificación de Madrid durante el crítico año de 1808. De él se decía, igualmente, que diseñó la Puerta de Toledo. Veamos ahora con más detalle su vida y su obra. Antonio López Aguado y García nació en Madrid en 1764 (79), matriculándose a los catorce años en la Academia (80). Conocemos gran parte de los estudios que hizo hasta que fue nombrado académico de mérito el 1 de junio de 1788, tras haber ganado muchos premios mensuales, en todas clases, y haber superado tres oposiciones generales, ganando los dos primeros premios de tercera clase de escultura y arquitectura, en el de 1781, y el primero de primera clase, de arquitec-

(76) MODESTO LOPEZ OTERO: «Don Isidro González Velázquez (1765-1840)», en *Revista Nacional de Arquitectura*, año IX, número 85, enero 1949, págs. 43-47.

(77) FERNANDO LABRADA: *Catálogo de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1965, pág. 47, núm. 729.

(78) *El Artista* (1835-36), t. II, págs. 2-5.

(79) PEDRO NAVASCUES PALACIO: «Antonio López Aguado, Arquitecto Mayor de Madrid (1764-1831)», en *Villa de Madrid*, año VIII, núm. 33, 1971, págs. 84-49.

MANUEL LORENTE: «Antonio López Aguado (1764-1831)», en *Revista Nacional de Arquitectura*, año IX, núm. 86, febrero 1949, págs. 91-94.

Asimismo se recogen algunos datos sobre Aguado al final del artículo de NICOLAS CABRILLANA: «El autor y la fecha de un grabado del antiguo Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. III, 1968, págs. 239-251.

(80) ENRIQUE PARDO CANALIS: *Registro de Matrícula de la Academia de San Fernando, 1725-1815*, Madrid, 1967. La inscripción de Aguado se realizó el 14 de noviembre de 1778.

tura, en 1787 (81). A los diecisiete años ganó el primer premio de tercera clase de arquitectura, mostrando desde muy temprano grandes dotes de dibujante. En la Academia de San Fernando se conservan gran parte de sus proyectos, en los que se ve claramente el tipo de formación académica que estos alumnos recibían copiando los monumentos de la Antigua Roma, sobre las interpretaciones de Vitruvio, «Templo monóptero según Vitruvio» (82); de Palladio, «Ornamento del Templo de Antonio y Faustina por Palladio» (83); o de los diseños de Daviler, «Templo de San Andrés» (84).

En estos ejercicios el alumno iba practicando el dibujo, la aguada y la perspectiva, al mismo tiempo que asimilaba el lenguaje formal de la arquitectura neoclásica.

En la Academia y fuera de ella, su aprendizaje fue centrándose en torno a Villanueva, convirtiéndose en el discípulo más directo, después de Isidro González Velázquez. Sin embargo, López Aguado está lejos del neoclasicismo «purista» de Villanueva. López Aguado pertenece a la que llamaríamos segunda generación del neoclasicismo, cuya arquitectura se reviste de formas que conservan el espíritu pero no la proporción del neoclasicismo dieciochesco. Esto puede verse en una de sus primeras obras, proyectada a medias con Julián de Barcenilla en febrero de 1803. Se trata de la fachada de la Real Casa de los Expósitos, que estaba en la calle del Soldado esquina a la de la Libertad (85). A pesar de estar favorablemente informado por Villanueva, la obra, muy sencilla de por sí, apenas tiene interés incluyendo su modesta portada.

Si González Velázquez heredó de Villanueva los cargos palaciegos, López Aguado recogería el no menos importante de Arquitecto Mayor de Madrid. En vida del maestro, Aguado ya había colaborado con él en varias ocasiones, del mismo modo que González Velázquez se ocupaba al mismo tiempo de las obras reales en Aranjuez. Sin embargo, las relaciones de Aguado con el Ayuntamiento de Madrid no siempre fueron cordiales, planteándose entre el arquitecto y la Corporación gravísimos problemas, en los que tuvo que intervenir el rey reiteradamente.

Como obra temprana del arquitecto, puede señalarse la ya citada reforma del Palacio de Villahermosa, en la Carrera de San Jerónimo con vuelta al Salón del Prado. Pertenece a la etapa en la que Aguado

(81) A.A.S.F., Leg. 1-43 (expedientes personales). Datos tomados de una carta de López Aguado fechada el 10 de abril de 1788. Ver Apéndice Documental II-9.

(82) A.A.S.F., Sig. 43 $\frac{BA}{IV}$, fechado el 23 de mayo de 1781.

(83) A.A.S.F., Sig. 48 $\frac{BA}{780-784}$, fechado el 2 de marzo de 1780.

(84) A.A.S.F., Sig. 24 $\frac{BA}{356-357-361}$, fechado el 4 de diciembre de 1782.

(85) A.S.A., Leg. 1-57-21.

está bajo la directa influencia de Villanueva, quien, como Arquitecto Mayor, informa favorablemente, el 11 de abril de 1805, el proyecto. Que en esta fecha Aguado había alcanzado ya un cierto prestigio nos lo muestra el hecho de que era, desde el 9 de octubre de 1799, Teniente Director de Arquitectura de la Academia, y desde el 27 de marzo de este mismo año de 1805, Director de dicha Sección. El hecho de ostentar este alto cargo en la Academia influyó quizás en los duques de Villahermosa, quienes le encomendaron la terminación de su palacio, frente al de Medinaceli. El palacio se había empezado años atrás, a juzgar por lo que dice el breve texto que acompaña los dibujos de Aguado: «La tinta encarnada es el piso segundo que se intenta construir. La tinta amarilla son los dos pisos que tiene la casa en el día», dando a entender que en abril de 1805 la obra ya estaba muy avanzada sobre el proyecto inicial, que era de Silvestre Pérez (86). En realidad, Aguado se limitó a seguir el proyecto de éste, sin aportar nada nuevo, y la fecha de 1806 que se lee sobre la fachada de la Carrera de San Jerónimo indica que Aguado acabó pronto con su cometido. Esta fachada de la Carrera de San Jerónimo, a pesar de ser más sobria que la que da al jardín, y de llevar en ella la que pudiéramos llamar puerta de servicio, con sencillo dístico en saledizo, resulta más elegante y menos austera que aquélla.

En efecto, la fachada que da al jardín es excesivamente plana y recortada. Un breve frontón con escudo marca el cuerpo central, donde curiosamente aparecen frontones curvos y triangulares sobre los huecos de la planta noble, y que indica la levísima huella barroca que Ventura Rodríguez pudo dejar en Silvestre Pérez.

Nada importante sabemos de Aguado en los años siguientes, en los que la guerra alteró la vida del país, y en especial la de nuestro arquitecto, que se vio desplazado por otro quizás de superior talento, Silvestre Pérez. Por esta causa, Aguado le guardaría siempre un enconado rencor, y en cierta medida una envidia, que el Ayuntamiento tantas veces le reprochó. Durante la resistencia de Madrid, él se ocupó de la fortificación de la zona del «Avapiés», y no se tienen más noticias de él hasta 1813.

En noviembre de 1813, Santiago Gutiérrez de Arintero escribe una carta al Ayuntamiento «Constitucional», proponiendo la erección de una puerta triunfal para recibir al «Soverano Congreso nacional», reunido en las Cortes de Cádiz, «origen de todas sus felicidades», que haría su entrada por la antigua puerta de Toledo, la cual era «indecente», «despreciable» y además estaba destruida en parte. Para ello proponía al Ayuntamiento un proyecto de Aguado, que era entonces Teniente de Arquitecto Mayor, como en tiempos de Villanueva, en el que se fijaba el nuevo emplazamiento «mucho más abaxo de la que .oy

(86) *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*. Madrid, 1926, pág. 320, número 1.056, lám. XXXIX. El proyecto de Silvestre Pérez, firmado el 15 de marzo de 1733, se compone de varios alzados y secciones propiedad de los Duques de Villahermosa.

existe, formando una gran plaza de árboles donde se reúnen los Caminos, imperial, de la Ronda de Madrid, y el Puente, situando en sus inmediaciones las fuentes de agua potable...». Como la llegada de las Cortes era inminente y no daría tiempo para hacerla de fábrica, se dispondría un zócalo de piedra y sobre él un «armazón de madera y lienzos en bosquejo de pintura», que «fuese el modelo de la que debe realizarse» (87). Con ello queda aclarado de una vez para siempre que la Puerta de Toledo fue pensada para honrar a la Soberanía Nacional, que, depositada en las Cortes y residiendo en Cádiz, haría su entrada por el Sur, y no como se dice normalmente, esto es, que fue erigida en honor a Fernando VII, pues éste, habiendo desembarcado en



Fig. 4.—A. López Aguado: Puerta de Toledo.

Valencia, haría su entrada en Madrid por la puerta de Alcalá o de los Pozos, y nunca por la de Toledo, para lo cual tendría que rodear toda la ciudad. Lo que sucedió es que la obra definitiva, en piedra, se llevó a cabo durante su reinado, y habiendo cambiado un tanto la situación política, y siendo Fernando VII contrario a la «Soberanía Nacional» de

(87) A.S.A., Leg. 1-201-6: «Sobre nueva planta de la Puerta de Toledo; inclusión de varios monumentos en los cimientos de ella». Ver Apéndice Documental II-10.

las Cortes, el Ayuntamiento se vio obligado a cambiar la dedicación de la Puerta.

Las obras se retrasaron bastante mientras se fijaba la procedencia y provisión de fondos (88), hasta que, en 1817, el rey dio una orden imponiendo ciertos impuestos sobre el vino y licores, cuyos beneficios costearían la edificación. En este momento Aguado disfrutaba ya del cargo de Arquitecto Mayor de Madrid, que por decisión del rey ostentaba desde 1814. En agosto del mismo año fue nombrado Director General de la Academia de San Fernando. Sin embargo, su situación económica seguía siendo precaria, pues el sueldo de 14.150 reales de vellón no era suficiente para los gastos que llevaba consigo el puesto en el Ayuntamiento. Tras una nueva orden real (17 de agosto de 1814), la Junta de Propios y Sisas de la villa le aumenta su sueldo hasta 20.000 reales, pues se da cuenta que «carecía de los emolumentos y gajes que producía la tira de cuerdas en la construcción de nuevos edificios, **por el cortísimo número de casas que se levantan de planta a causa de la pobreza de los propietarios**, objeto que rendía quantiosos beneficios a sus predecesores...» (89). El 2 de octubre de 1817 se puso la primera piedra (90), y el 31 de diciembre de 1819 la obra llegaba hasta el arranque del arco central, habiéndose entregado ya ciertas cantidades al escultor José Ginés, para que fuera haciendo los modelos de las esculturas. El cantero que hizo la obra fue José de Arnilla, el más importante cantero que Madrid tuvo en los primeros cuarenta años del siglo XIX, y que ya lo hemos visto colaborar en obras como el obelisco del Dos de Mayo. Las obras se terminarían durante el trienio constitucional, pues en este período los constitucionales reivindicaron para sí la dedicación del monumento, y el propio Aguado, que bajo la primera puerta de Toledo había colocado monedas e inscripciones relativas a la Constitución, sacándolas luego por una mina y colocando otras de Fernando VII, ahora de nuevo, entre 1820 y 1823, se vio obligado a poner testimonios de los constitucionales, pero esta vez en la clave del arco, por medio de una difícil operación, lo que indica que ya estaba terminado aquél. No obstante, en 1824 Aguado extrajo de la clave aquellas monedas y papeles, para colocar otras de Fernando VII. Todo este trasiego en el arco puede explicar cierta deformidad que actualmente presenta su intradós, al que tampoco favorece el peso considerable del ático.

LAM. IX

Se dice, desde que Caveda publicó las conocidas «Memorias» en 1867, que Silvestre Pérez presentó otro proyecto para la Puerta de Toledo, sin que haya podido encontrar en la documentación personal de este arquitecto dato alguno que haga relación a tal proyecto, por lo

(88) A.S.A., Leg. 4-268-21: «Obras en la Puerta nueva de Toledo».

(89) A.S.A., Leg. 1-188-19: «Don Antonio López Aguado, Arquitecto Mayor. Sobre que se le aumente la dotación que disfruta. Orden del Rey...».

(90) A.S.A., Leg. 3-96-18: «Estado en que se manifiestan los fondos invertidos en las obras de las casas carnicerías y Puerta de Toledo desde el día 2 de octubre de 1817 en que se principiaron, hasta el 20 de junio de 1818».

que me inclino a pensar que no hizo ninguno con este propósito. Por otra parte, sabemos que Silvestre Pérez abandonó Madrid con José Bonaparte, del que fue arquitecto y colaborador, refugiándose luego en las provincias vascongadas. Cuando Pérez volvió a Madrid coincidiendo con el trienio constitucional, la Puerta de Aguado estaba ya prácticamente terminada. De ahí que no compartamos la opinión, muy extendida, de que se prefirió la traza de Aguado a la de Pérez.

Si bien la obra arquitectónica se debió terminar antes de 1825, los grupos escultóricos que, sobre modelos de José Ginés, se deben a Ramón Barba y Valeriano Salvatierra, no debieron estar terminados hasta 1827 (91), año en que se fijó definitivamente la inscripción que debería llevar la Puerta.

La inscripción, en letras de bronce, que miraba hacia fuera de la ciudad, iba en latín, cuya traducción podía leerse en el lado que mira a la población: «A Fernando 7.º el deseado, padre de la Patria, restituido a sus Pueblos, esterminada la usurpación francesa, el Ayuntamiento de Madrid, consagró este Monumento de fidelidad, de triunfo, de alegría, año de 1827». El costo total de la obra ascendió a 6.470.364 reales de vellón. La puerta se compone de tres huecos, con arco de medio punto el central, y adintelados los laterales, es decir, con una solución mixta típicamente neoclásica, en la que el arranque del arco está casi a la misma altura que los dinteles laterales. Aguado se debió inspirar para ello en la desaparecida puerta de San Vicente, de 1755, y en la de Alcalá, algo posterior, diseñada también por Sabatini. La puerta de Toledo parece inspirarse en la primera en los tres referidos huecos, y en la de Alcalá en los recuadros blancos que montan sobre los vanos laterales, alcanzando con ello la misma altura que el arco central, sirviendo a los tres como remate la misma cornisa.

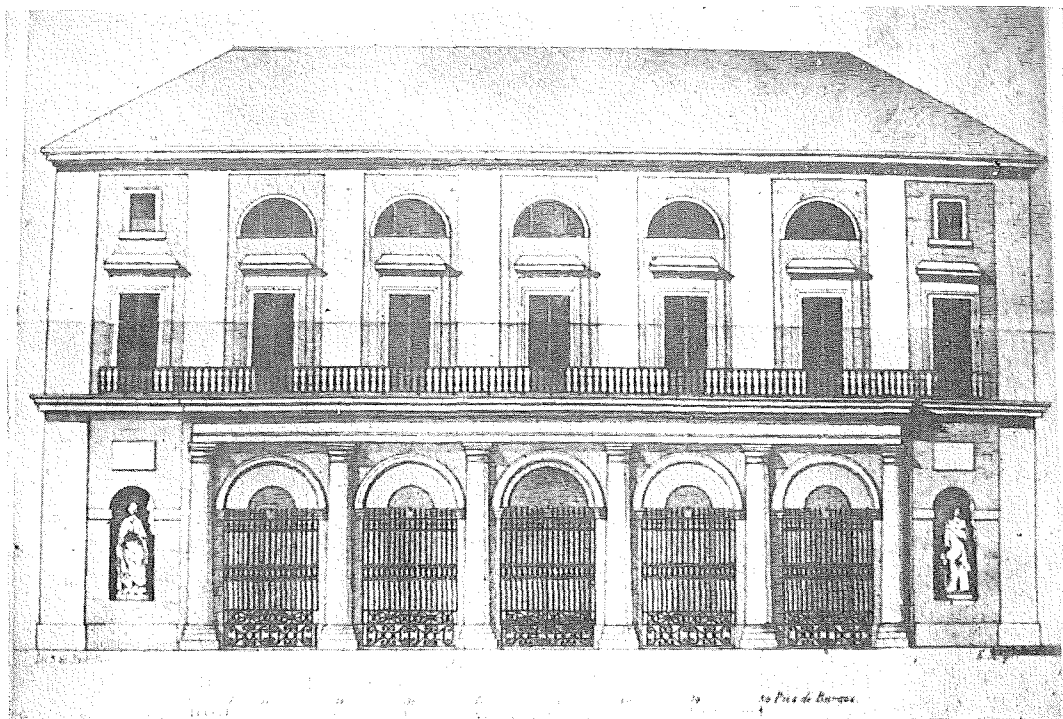
El hecho de levantar un ático portando la inscripción sobre el hueco central parece igualmente inspirado en el proyecto de Sabatini. En la puerta de Toledo se superpone una fingida arquitectura arquitrabada con pilastras y medias columnas adosadas, en la cara que mira al río, y sólo pilastras en la otra, todo ello de un delicado orden jónico. Es extraño comprobar que el arquitrabe se interrumpe sobre el hueco central, donde quizás en otro tiempo se pensó colocar una inscripción.

El material empleado es granito, que alterna con la piedra blanca de Colmenar. La Puerta de Toledo ha sufrido duras críticas, que han tachado de excesivamente pesado el ático y los escalonados pedestales que soportan la escultura. Sin embargo, hay que hacer una aclaración muy importante para mejor entender esta construcción. La Puerta no fue proyectada tal y como hoy la vemos, es decir, aislada, sino que llevaba a cada lado dos edificios a modo de alas laterales, proyectados al mismo tiempo por Aguado, y que aún es posible ver en algunos grabados y fotografías antiguas, con lo que la Puerta ganaba mucho en

(91) E. PARDO CANALIS: *Escultura neoclásica española*, Madrid, 1958, pág. 23.



LAM. IX.—A. López Aguado: Puerta de Toledo (1817-1824).

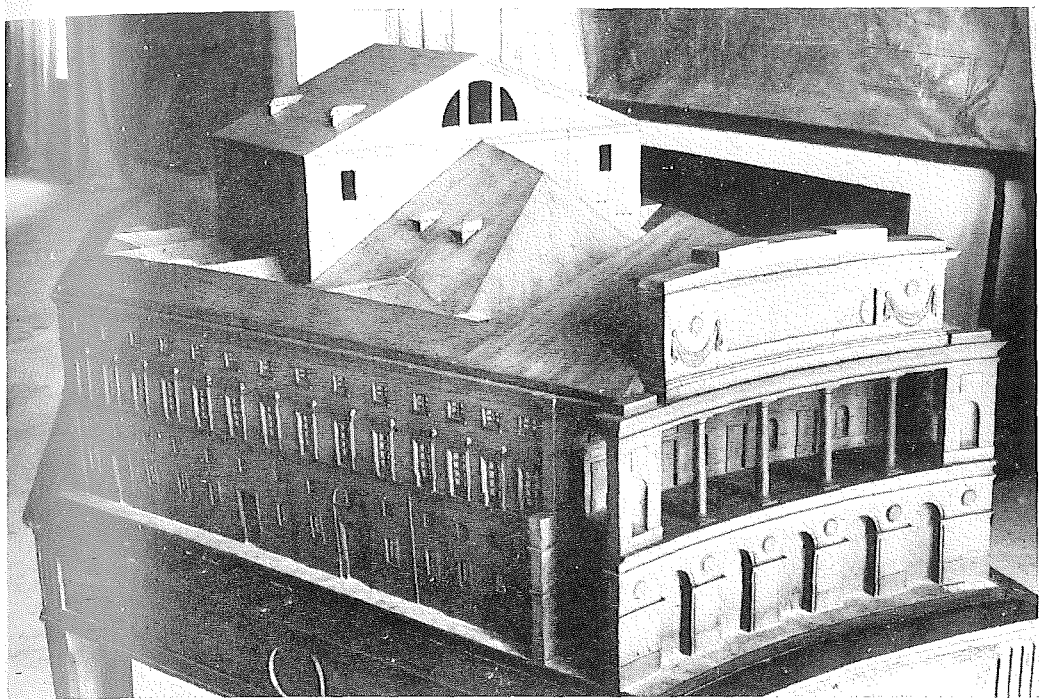


A

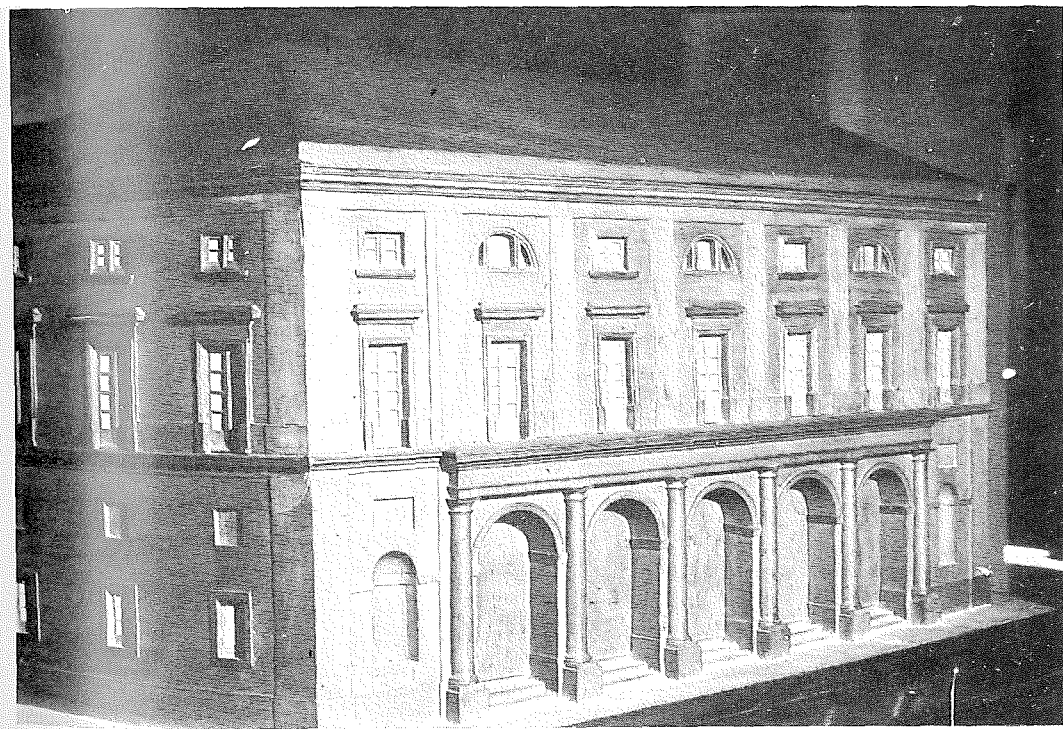
LAM. X.—A. López Aguado: Teatro Real. Fachada a la plaza de Isabel II. A) Proyecto h. 1818). B) Realización con posterior intervención de otros arquitectos (h. 1850).

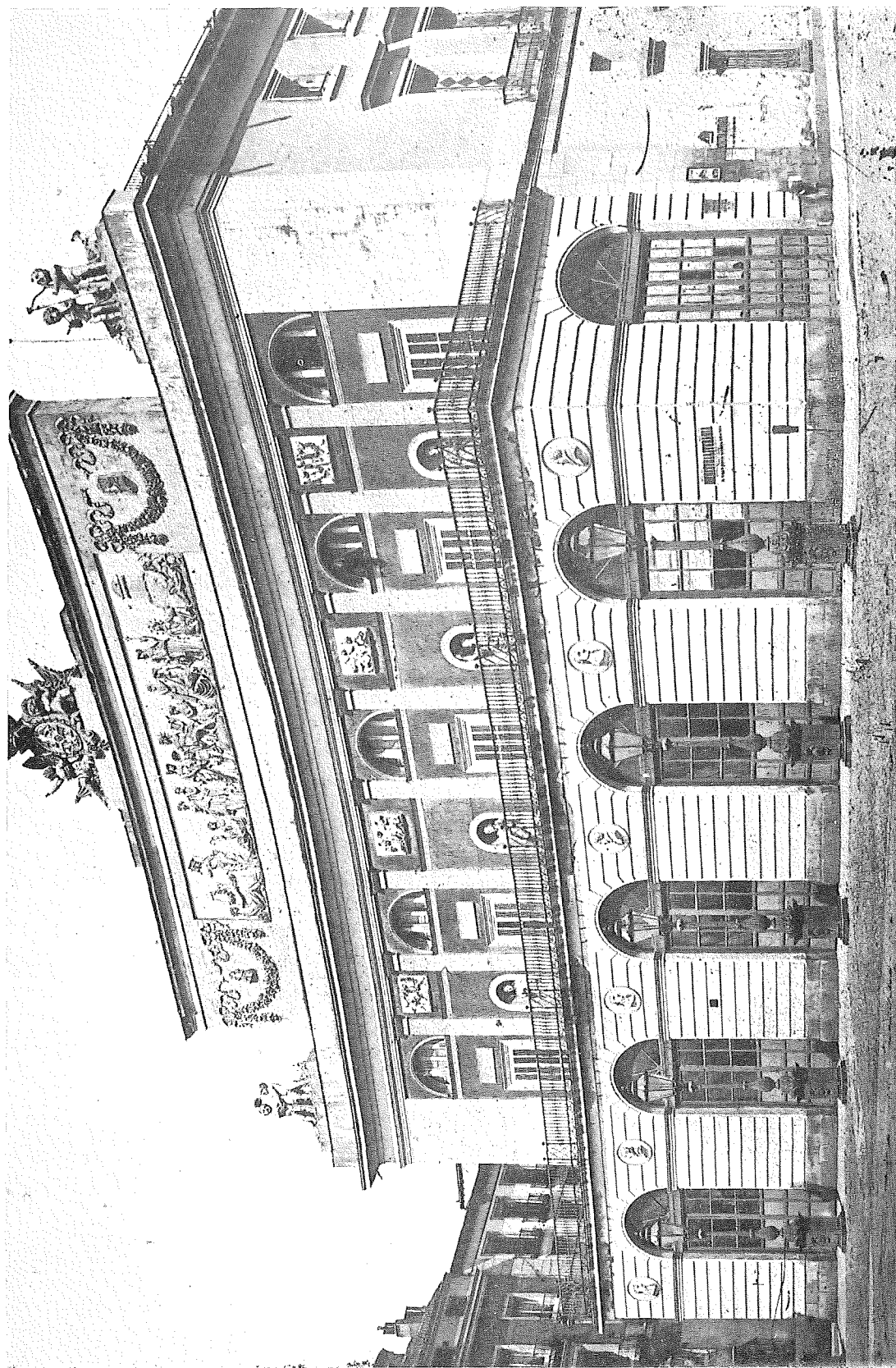
B





LAM. XI.—C. T. Moreno: Modelo en madera del Teatro Real sobre el proyecto de A. López Aguado (h. 1831).





LAM. XII.—I. González Velázquez y C. T. Moreno: Fachada principal del Teatro Real (h. 1850).

cuanto a proporción. Los dos cuerpos que hoy se conservan a modo de contrafuertes laterales no son sino elementos de unión, de transición hacia los edificios laterales que constaban de una planta baja y otra principal (92). Tiene además la Puerta un valor urbano igualmente estimable, pues Aguado la combinó con el eje del puente de Toledo, ante el que se abría la hoy desfigurada glorieta de las Pirámides con sus dos fuentes y esculturas. La vista de la Puerta de Toledo desde la otra orilla del Manzanares, viéndose en alto, flanqueada en primer término por los dos obeliscos, y a través del antiguo Paseo de los «Ocho hilos» (por las ocho hileras de árboles que tenía), debía de ser realmente magnífica.

Dentro de esta arquitectura conmemorativa, hay que aludir a otras obras menores de Aguado, que éste hizo en 1814 para festejar la vuelta de Fernando VII y en recuerdo de las víctimas del Dos de Mayo.

En 1814 levantó un arco triunfal, esta vez dedicado ciertamente a Fernando VII, en la desaparecida calle de la Almudena, muy cerca del

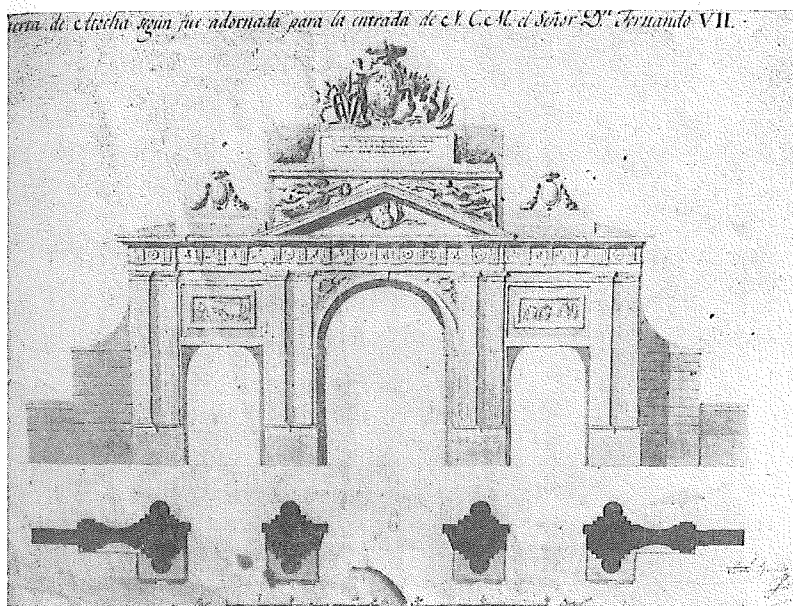


Fig. 5.—A. López Aguado: Decoración de la Puerta de Atocha [derribada].

Palacio Real (93). El arco arrancaba de dos machones almohadillados, sobre los que descansaban pilastras pareadas que sostenían un entablamento-balaustrada. Medallones con cabezas, figuras alegóricas y

(92) A.S.A., Leg. 4-51-99: «Informe sobre la construcción y gastos de la Puerta de Toledo con sus casas adyacentes». Ver Apéndice Documental II-11.

(93) A.S.A., Sig. 0,59-1-5: «Planta y alzado del arco colocado en la calle de la Almudena para la entrada de N. C. M. el Señor Don Fernando VII».

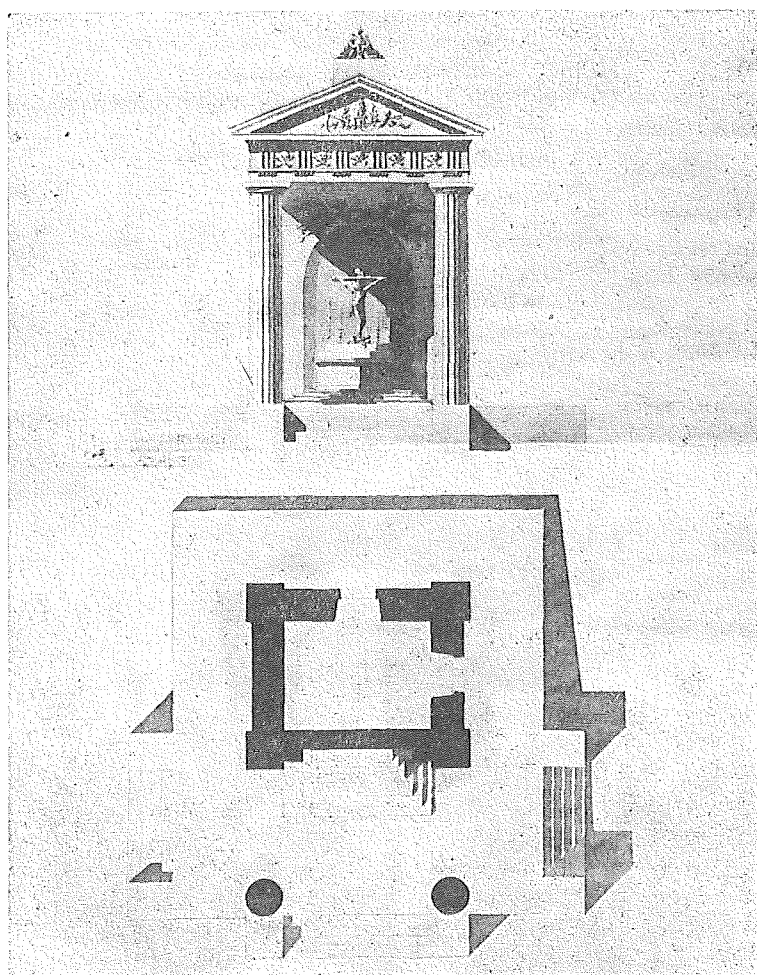


Fig. 6.—A. López Aguado: Proyecto del cenotafio en honor a los héroes del Dos de Mayo.

una inscripción completaban su arquitectura. La inscripción en verso decía: «La cabeza del pueblo que fue osado / a insultar al tirano en su victoria / hoy rinde a su monarca recobrado / homenaje de amor y eterna gloria».

De este año data, igualmente, la «Puerta de Atocha según fue adornada para la entrada de N. C. M. el Señor Dn. Fernando VII», cuya planta y alzado conserva el Museo Municipal. En la planta se ve la fábrica original de la Puerta, a la que se superpone una fachada efímera, muy del gusto de Aguado. Su alzado muestra un orden de pilastras pareadas, de estilo dórico romano, separando los tres vanos del arco.

En el friso se ven leones y castillos sobre las metopas. Dentro del frontón, un retrato de Fernando VII, y por encima de aquél, victorias, láureas, un ático con inscripción y escudo entre trofeos militares. Sobre los dos huecos laterales, sendos relieves mitológicos (?). Cuando pensamos que este arco es casi contemporáneo al del Carrusel de Percier y Fontaine, sentimos con más hondura el lastre dieciochesco que todavía, en arquitectos como Aguado, está muy lejos de olvidarse. Indudablemente, el carácter masivo de sus formas contrasta con la gracia del estilo Imperio.

Casi al mismo tiempo, el Ayuntamiento de Madrid encargó a Aguado la construcción de un cenotafio, en el Prado, donde se produjo uno de los episodios más sangrientos del Dos de Mayo. El cenotafio estaba ya construido el 2 de mayo de 1814 (94) y constaba de un templete

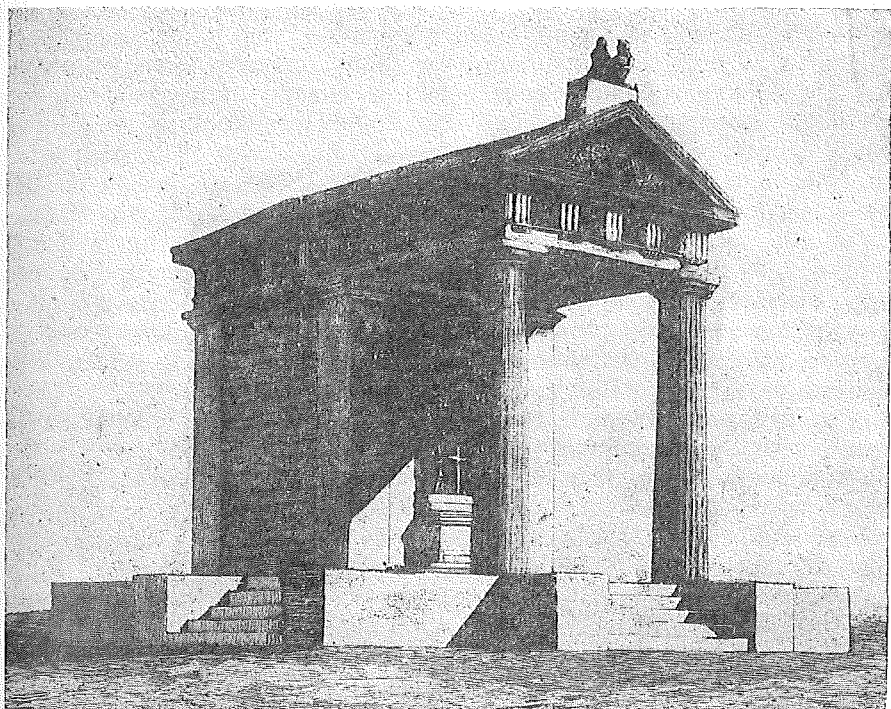


Fig. 7.—A. López Aguado: Monumento a los héroes del Dos de Mayo [derribado].

dístico «in antis», de sencillo orden dórico, elevado sobre un podio. En el frontón y metopas, temas alusivos a la muerte. Tras la que pudiéramos llamar fachada, que actuaba a modo de altar con su corres-

(94) A.S.A., Sig. 0,39-2-3: «Cenotafio herejido en el Prado el día 2 de mayo de 1814 a las Víctimas Matritenses».

pondiente ara, había una cámara funeraria donde se depositarían los restos de las heroicas víctimas. La obra, aunque pequeña, tuvo importancia, y debió de existir hasta que se erigió el obelisco de González Velázquez. Muchos años después, en 1893, la Ilustración Española y Americana daba un grabado de dicho monumento coincidiendo totalmente con el proyecto encontrado en el Archivo Municipal, lo que da la plena garantía de que se construyó.

En octubre del mismo año 1814, Aguado hizo otros proyectos cuyos dibujos conocemos, pero no su destino. Así, por ejemplo, existe la planta de una construcción octogonal (95) sin ninguna indicación que podría tratarse de la base para el futuro obelisco, cuyo concurso ganó, como ya se ha visto, Isidro González Velázquez. El hecho es que este tipo de obras fue la labor que Aguado realizó a la vuelta de Fernando VII. Se trata casi siempre de una arquitectura efímera que traduce una penuria económica extrema, pero que no renuncia a su ambición monumental y grandilocuente. Por otra parte, los encargos particulares escaseaban, y cuando éstos se producen de nuevo nos encontramos con una fingida arquitectura de interiores y cenotafios, tal como el que Aguado diseñó, en 1817, para celebrar las exequias de la marquesa de Camarasa, en la iglesia del Noviciado de Jesuitas. Se trata de un túmulo masivo, de escaso arte, en el que se superponen, escalonada y monótonamente, unos dados que sirven para elevar la urna funeraria, con la «forma y proporciones las mismas de la que se conserva de Marco Agripa en Roma», según dice su Descripción (95 bis). Sin duda, en este puro juego de formas que supone la composición de cenotafios, Aguado estaba muy por debajo de Isidro González Velázquez.

Por otra parte, Aguado ambicionaba por encima de todo el cargo que en seguida desempeñaría González Velázquez como arquitecto de Palacio, y tras cuatro años de bien probado fernandismo político y arquitectónico, se decidió a presentar, en 1818, una instancia al rey solicitando la plaza que en otro tiempo se aunaba junto con la de arquitecto mayor de Madrid, en la persona de su maestro Villanueva. Pero Fernando VII se la negó (96), favoreciéndole en cambio por otros medios, como a continuación se puede ver.

En efecto, si bien González Velázquez fue el arquitecto del rey, no por eso Aguado dejó de beneficiarse de un cierto patronazgo o mecenazgo regio. Así, en enero de 1817, el infante don Antonio encargó a Aguado que se trasladase a Sacedón (Guadalajara) para ha-

(95) A.S.A., Sig. 0,59-11-5: «Planta».

(95 bis) SANTIAGO SEBASTIAN: «Arquitectura provisional neoclásica en Madrid», *Archivo Español de Arte*, núm. 178, 1972, págs. 167-171, lám. III a.

(96) A.C., Leg. 1-91-17: «Real Orden no accediendo a la instancia del arquitecto municipal don Antonio López Aguado en que se solicitaba serlo del Real Palacio».

cerse cargo de los Reales Baños (97), así como de la construcción de un palacio para los reyes en aquel lugar. Efectivamente, en el lugar llamado «La Isabela», a orillas del Guadiela, Aguado construyó el palacio real, así como el resto del caserío del nuevo pueblo. Este obedece a una planta reticular, de manzanas desiguales, pero respetando el trazado ortogonal de sus calles (98).

Estas obras se debieron interrumpir durante el trienio constitucional, reanudándose en 1824. Aguado dejaba en su ausencia la dirección de las obras de Madrid a su teniente Juan Antonio Cuervo. En 1825 es el propio rey, con quien sin duda le unía una gran amistad a juzgar por las constantes intervenciones en su favor frente al Ayuntamiento, quien le manda llamar para sus «reales obras» en Sacedón (99). Asimismo, entre 1826 y 1828, dirigió algunas obras en el Real Sitio de Aranjuez (100) y en otros lugares cercanos, como Solán de Cabras, donde dispuso unos Baños para la reina (101). Otros encargos reales le llevaron hasta Zaragoza en 1828 (102). No obstante, algunas de estas obras debieron ser de poca monta, si bien están aún por localizar.

La decidida actitud fernandina de Aguado y las situaciones de excepción con que tan frecuentemente favorecía el rey al arquitecto—en cuestión de sueldo, prerrogativas y largas ausencias de su destino—provocaron tensiones entre el Ayuntamiento y su arquitecto mayor. Un desgraciado suceso ocurrido en el Teatro del Príncipe, durante la etapa constitucional, decidió al Ayuntamiento separar de su cargo a Aguado (103). El hecho fue el siguiente, en la noche del 3 de febrero de 1822 se hundió el proscenio del Teatro del Príncipe durante un baile de máscaras. Aguado tenía la obligación de haber reconocido el teatro y permanecer en él durante la función para que «pudiese prestar los auxilios de su arte en caso necesario». Al parecer no hizo una cosa ni otra, y tan sólo envió allí a su hijo Martín, también arquitecto. Se le hizo un juicio al que llamaron como peritos para reconocer el hundimiento a Custodio Teodoro Moreno y a Silvestre Pérez que entonces se encontraba en Madrid. El Ayuntamiento, tras estas diligencias, acordó separar definitivamente de su destino a Aguado el 8 de mayo de 1822.

Sin embargo, esta separación fue breve porque Fernando VII le restituyó en seguida. Desde entonces las quejas de Aguado ante el

(97) A.S.A., Leg. 1-38-82: «Sobre que el Excelentísimo Ayuntamiento le permita pasar a Sacedón al Arquitecto Mayor, a evacuar una comisión del Serenísimo Sr. Infante Don Antonio». Ver Apéndice Documental II-12.

(98) Ver pág. 35 de la obra citada en la nota número 35.

(99) A.S.A., Leg. 1-42-40: «Dos cartas de Antonio López Aguado notificando su ausencia de la Corte por disposición de S.M.».

(100) A.S.A., Leg. 1-43-2. Ver Apéndice Documental II-13.

(101) A.S.A., Leg. 1-42-52. Ver Apéndice Documental II-14.

(102) A.S.A., Leg. 1-43-2. Ver apéndice Documental II-15.

(103) A.S.A., Leg. 2-472-6: «Acuerdos originales del Ayuntamiento sobre separar del destino de Arquitecto Mayor a D. Antonio López Aguado».

Ayuntamiento se suceden sin interrupción, argumentando exceso de trabajo (104) y reivindicando sus derechos (105). En un momento dado el propio Aguado llega a renunciar a su puesto (106), siendo esta vez el Ayuntamiento quien no le admitió el cese. Todo este proceso culmina con un escrito del Ayuntamiento, en respuesta a la Real Orden de 23 de agosto de 1828, que nombraba de nuevo Arquitecto-Fontanero Mayor y director general de Policía Urbana a Antonio López Aguado (107). Este escrito, que ataca duramente a Aguado, tiene gran interés por darnos noticia de otras obras hasta ahora desconocidas que el arquitecto hizo por encargo del Ayuntamiento. Entre ellas está el proyecto de un cuartel de Caballería en la Puerta de Toledo, el Cuartel de Realistas, en la calle de Alcalá esquina a Barquillo, una fuente en la calle de Toledo (108), una «Casa de Pavellones» de oficiales en la Puerta de Toledo y otra de alquiler en la calle de la Paloma. De cómo eran estos edificios, a los que niega todo valor positivo el referido escrito, nada puede decirse por haber sido derribados.

Hemos dejado para el final el edificio de mayor empeño de Aguado, el Teatro Real. Ya conocemos las vicisitudes que atravesó el proyecto, de Isidro González Velázquez, para la plaza de Oriente. Sabemos igualmente que el nuevo teatro que sustituyera al de los Caños del Peral se debería de ajustar en planta a la forma de exágono irregular y su fachada principal habría de encajar con las arquerías proyectadas por González Velázquez, suponiendo todo ello serias limitaciones a la actuación de Aguado (109).

En febrero de 1817 se autorizó el derribo del Teatro de los Caños del Peral, y el 23 de abril de 1818 fue nombrado Aguado director facultativo del nuevo teatro, cargo que desempeñó hasta su muerte, en 1831. La obra de Aguado resulta casi imposible de discernir en un edificio tantas veces transformado. Caveda pondera más la distribución y organización interior que la exterior. Habla del pesado «pórtico saliente» y del «duro almohadillado de los muros» de su fachada principal sin saber que esto nunca lo hizo Aguado, sino que se llevó

(104) A.S.A., Leg. 1-112-47: «El Arquitecto Mayor Antonio López Aguado sobre que se le presten auxilios para atender al despacho de lo mucho que le ocurre, o se le descargue del ramo de fontanería, encargándolo a su Teniente D. Juan Antonio Cuervo».

(105) A.S.A., Leg. 1-43-30: «Rl. Orden sobre que al Arquitecto Mayor D. Antonio López Aguado se le expida Rl. Despacho de Arquitecto Fontanero Mayor y Director General de Policía Urbana de esta Villa y Corte». Ver Apéndice Documental II-16.

(106) A.S.A., Leg. 1-43-23: «Sobre cesación del Arquitecto Mayor de las obras de Madrid».

(107) A.C., Leg. 1-125-14: «Personal. Arquitecto Mayor D. Antonio López Aguado y otros». Ver Apéndice Documental II-17.

(108) Quizá la llamada «Fuentecilla», atribuida a Mariátegui.

(109) MANUEL JUANA DIANA: *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Madrid, 1849.

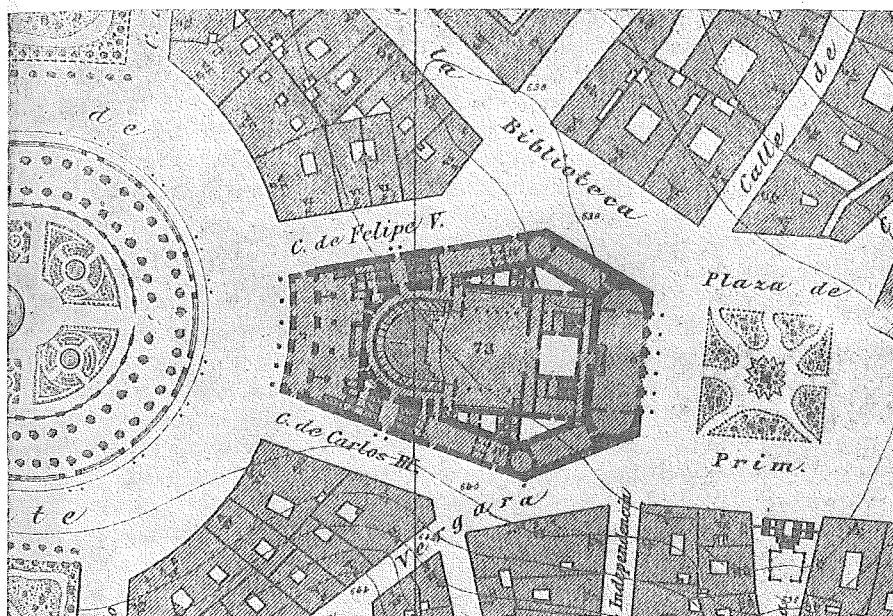


Fig. 8.—A. López Aguado y Custodio T. Moreno: Planta del Teatro Real.

a cabo, después de su muerte, por Custodio Moreno, recién incorporado a la obra, quien en agosto de 1831 recibe una carta donde se le dice que se «ponga de acuerdo con el arquitecto mayor de Palacio, don Isidro Velázquez, para disponer proporcionalmente los puntos de contacto del expresado edificio (teatro), con la fachada principal del mismo, que ha de ejecutar el citado Velázquez» (110). El almohadillado y otros detalles de la fachada del teatro, coinciden además con los dibujos que de Velázquez conocemos, por lo que fue Velázquez y no Aguado el autor de la primera fachada del Teatro Real.

La obra más personal de Aguado fue precisamente la fachada que da a la plaza de Isabel II, cuyo proyecto conocemos según un dibujo de la colección particular de Antonio Flores. Esta fachada, que a pesar de las reformas posteriores conserva parte del diseño original, representa lo mejor de la obra de Aguado. Se compone de un elegante y sólido pórtico de columnas toscanas sobre el que descansan dos plantas, la principal con vanos rectangulares y la superior con ventanillas termales. En los extremos de la fachada hay dos cuerpos que llevan allí la organización de las fachadas laterales, quedando, de esta forma, en cierto modo incorporadas a la principal. Así quedaba solucionado el problema que planteaba al arquitecto la presencia de es-

LAM. X.

(110) Ver pág. 109 de la obra citada en la nota número 37.

tas fachadas secundarias que asoman lateralmente. Dominando todo el bloque del edificio, emerge el cuerpo correspondiente a los decorados de la escena que al exterior se presenta con un frontón, llevando en su interior una enorme ventana termal que con acento minierista insiste sobre un tema aparecido ya en la fachada. Como en toda la arquitectura de Aguado, predomina el carácter plano en el tratamiento de superficies, molduras, etc. Si pensamos que para la fachada de la plaza de Oriente, Velázquez ideó un cuerpo almohadillado, pilastras recorriendo las distintas plantas, esculturas en hornacinas, remates sobre la cornisa, etc., podremos ver la diferencia que existe entre él y Aguado. Velázquez, pese a ser el discípulo predilecto de Villanueva, evolucionó más rápidamente hacia una arquitectura clasicista sentida con un cierto espíritu romántico, mientras que Aguado, y la fachada del teatro lo demuestra, se mantuvo en la severa línea de la arquitectura de Villanueva. Aguado murió sin terminar la obra, la cual habría de prolongarse hasta 1850, corriendo en su mayor parte a cargo de Custodio Teodoro Moreno, como luego se verá.

LAM. XII

LAM. XI

Finalmente, hay que añadir algo sobre una atribución hecha a Aguado en los días de Caveda y repetida hasta hoy. Se trata del palacio del marqués de Sonora, en la calle de San Bernardo—actual Ministerio de Gracia y Justicia—, que sin ningún fundamento se atribuyó a este arquitecto, cuando lo cierto es que se debe a Evaristo del Castillo, que lo edificó en el año de 1797 (111).

Aguado murió el 27 de junio de 1831, dejando tras de sí una obra tremendamente discutida, un puesto vacante en la dirección general de la Academia y otro como arquitecto mayor de Madrid.

Como continuadores y discípulos suyos muy pocos pueden señalarse. Tan sólo su hijo Martín, Luis López de Orche y Fermín Pilar Díaz significan, hasta cierto punto, la continuidad del último representante de un purísimo neoclásico al modo de Villanueva.

Orche, que era discípulo de Aguado en 1817 (112), entró a trabajar, en 1830, en calidad de delineante en el Teatro, si bien duró poco allí, pues a los pocos días de morir Aguado, Juan Antonio Cuervo y Custodio Teodoro Moreno pidieron la separación de Orche de todos los encargos que tenía en las obras de Madrid (113). Era el aparejador del Real Casino, o Casino de la Reina, obra que posiblemente fuera también de Aguado, en 1815, y sobre la cual nada sabemos excepto la descripción y grabado que Madoz incluye en su «Diccionario». Al parecer, lo único que se conserva del Casino es la puerta de ingreso, que se trasladó al Retiro (114). Orche llegó a ser nombrado

(111) MARQUES DEL SALTILLO: «Casas madrileñas en el siglo XVIII y dos centenarias del siglo XIX», en *Arte español*, 1948, págs. 13-60.

(112) A.A.S.F., Leg. 1-44.

(113) A.S.A., Leg. 1-176-32: «Los arquitectos Juan Antonio Cuervo y D. Custodio Moreno sobre que se separe al arquitecto D. Luis López Orche de todos los cargos que tiene en las obras de Madrid».

(114) MARQUES DE LOZOYA: *Historia del Arte Hispánico*, T.V., Barcelona, 1949, pág. 202.

segundo teniente de arquitecto mayor en 1832 (115), al renunciar a este cargo Custodio Teodoro Moreno.

Fermín Pilar Díaz era maestro arquitecto desde 1807, habiendo hecho su aprendizaje junto a Aguado (116). Se dedicó a la docencia, enseñando en el estudio de la calle Fuencarral «Geometría de líneas». Murió el 5 de mayo de 1840 (117). Trabajó bastante en la arquitectura privada y a él se deben, entre otras muchas, las siguientes casas: Las fachadas de la casa del marqués de Camarasa, que dan a las calles de la Almudena, del Duque de Nájera y de la Traviesa número 1, manzana 184 (118), de 1817; Latoneros, número 29, manzana 167 (119), de 1817; Carmen, número 376, número 12, de 1818 (120).

Más importancia tiene Martín, hijo de Antonio López Aguado, que heredó de su padre el talento como dibujante y el favor y apoyo del rev. Nació en 1796, formándose, como es lógico, en el estudio de su padre, a quien auxilió como ya se ha visto en alguna de sus obras. En 1819 fue nombrado por el rey ayudante de su padre en la obra del Teatro Real, con gran pesar por parte de Rubianes, administrador de la obra, que juzgaba a Martín «eminentemente inútil» para aquel empleo (121). Entre 1823 y 1827 estuvo pensionado en Roma, donde hizo unos trabajos con la pretensión de que la Academia le nombrase académico de mérito. Eran los proyectos de una «Casa de Campo para un Soberano o Príncipe» y una «Bolsa», que pese a ser unos dibujos magníficos no fueron suficientes para que la Academia le aceptase, si bien las intrigas de Antonio López Aguado ante el rey consiguieron que se le expidiese el título de académico de mérito. Sin embargo, más tarde en la Academia, y siendo director Juan Miguel de Inclán, los dibujos —concretamente los de la «Bolsa»— se mandaron quitar de donde estaban expuestos por haberse dado cuenta la Academia «de que eran plagios o copiados de una obra» (122). Su obra más notable cae ya fuera de la etapa fernandina, sin embargo es más propio verla aquí. Se trata de la Alameda de Osuna, donde ya Antonio Aguado había construido, en 1815, el Casino o Salón de Baile, e incluso es posible que la fachada del Palacio. Lo cierto es que toda la edificación fue modificada por don Pedro Girón, décimo duque de Osuna, quien encargó a Martín López Aguado la obra del palacio, así como una serie de «monumentos» (exedras, obeliscos, temples, etc.), levantados entre 1834 y 1844 (123). Lo más notable es

(115) A.S.A., Leg. 1-171-36.

(116) A.A.S.F., Leg. 1-43.

(117) A.A.S.F., Leg. 1-44.

(118) A.S.A., Leg. 1-57-60.

(119) A.S.A., Leg. 1-57-67.

(120) A.S.A., Leg. 1-57-93.

(121) Ver pág. 108 de la obra citada en la nota número 37.

BA

(122) A.A.S.F., Sig. 6 ————. Ver Apéndice Documental II-18.

IX-XI bis

(123) JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO: «La Alameda de Osuna», en *R.B.A. M.A.M.*, t. III, 1926, págs. 56-66.

LAM. XIII. - A la fachada del palacio, que consta de un elegante pórtico adintelado, de orden corintio, flanqueado por dos cuerpos a modo de torres de poca altura. La delicadeza de los ejes verticales, así como el carácter abierto de toda la fachada, recuerda, como muy bien indica Lozoya (124), las obras de los Campbell, James y Adam, a lo que hay que añadir el fuerte influjo paladiano en todos ellos. Las otras edificaciones que seguían en importancia al palacio eran el «Abejero», el «Templete» y la «Exedra». El «Abejero» se compone de un cuerpo central, de planta octogonal, rematado por una cúpula y flanqueado por dos alas. La «Exedra», o monumento a la duquesa de Benavente, es una sencilla bóveda de cuarto de esfera, que descansa sobre cuatro columnas, teniendo un acompañamiento de bancos, escaleras y algunas esculturas. Finalmente, existe un «Templete», que al parecer es parte de un proyecto no concluido. Se trata de un simple templo de planta circular, de orden jónico que caprichosamente soporta un entablamiento de orden dórico. No llevó nunca cubierta, coincidiendo con las anteriores construcciones en su carácter abierto hacia el paisaje en torno, siendo por ello un buen exponente de arquitectura de jardín muy en boga desde el siglo XVIII. Recordemos a este respecto las obras de Villanueva en los jardines de Aranjuez.

LAM. XIII. - B Las obras de Martín Aguado se arruinaron prácticamente durante la última guerra, lo que sumado al hecho de haberse ejecutado parte de todo lo que se proyectó, nos obliga una vez más a volver sobre los diseños originales (125), para captar el encanto de lo que fue un buen ejemplo de palacio suburbano con un matiz claramente romántico. Martín López Aguado murió de edad avanzada, a los setenta años, el 3 de diciembre de 1866. Martín trabajó mucho en la arquitectura privada durante la etapa isabelina, pero sin sobresalir en absoluto, no pudiendo competir con un Pascual y Colomer, Anibal Alvarez o Jareño.

Como ejemplos suyos de esta última etapa pueden citarse la casa del conde de Cerbellón, en la calle de Santa Isabel (126) y una casa para el marqués de Alcañices en la calle de Alcalá (127), ambas de 1847, y revelando un temprano eclecticismo.

(124) Ver página 186 de la obra citada en la nota número 114.

(125) FRANCISCO IÑIGUEZ: «El arquitecto Martín López Aguado y la Alameda de Osuna», en *Archivo Español de Arte*, núm. 70, 1945, págs. 219-228.

(126) A.S.A., Leg. 4-48-99: «D. Angel Taboada y Ulloa en concepto de Contador y apoderado del Excmo. Sr. Conde de Cerbellón, solicitando la tira de cuerdas para la calle de Santa Isabel número 44, con objeto de unirla a la número 42 propia del dicho Sr. Conde».

(127) A.S.A., Leg. 4-48-137: «El Excmo. Sr. Marqués de Alcañices pidiendo la tira de cuerdas calle de Alcalá, número 68, m.º 273».

CUSTODIO TEODORO MORENO

Es una de las figuras más importantes de la que podría llamarse «tercera generación» neoclásica. Había nacido en el madrileño pueblo de Estremera (part. jud. de Chinchón), el 9 de noviembre de 1780 (128), y a los diez años vino a Madrid, donde estudió archi-



Fig. 9.—Custodio Teodoro Moreno (Litografía de F. Madrazo).

tectura con Ramón Durán, Manuel Machuca e Isidro González Velázquez. Su formación en la Academia de San Fernando fue la usual, trabajando siempre sobre modelos clásicos. Así lo dejan ver sus proyectos para concursos, de los que conocemos algunos, como un «Mer-

(128) EUGENIO DE OCHOA: «D. Custodio Teodoro Moreno», en *El Artista*, tomo III, 1836, págs. 151-153.

cado» de planta semicircular firmado en 1799 (129), el de un palacio episcopal, con un seminario conciliar, vicaría y cárcel de la Corona, todo ello incluido en un mismo edificio (130), lo que puede dar idea de la complejidad y en cierto modo del absurdo de los programas arquitectónicos propuestos por la Academia. Fue «aprobado de arquitecto» por una R. O. del 4 de mayo de 1806, siendo uno de sus primeros proyectos el de la iglesia y hospital del Buen Suceso que reemplazaría al viejo edificio de la Puerta del Sol (131). Se trata de un templo de planta circular, con gran cúpula, llevando en su fachada un pórtico, dístico «in antis», al modo de Villanueva, o como luego repetiría en la fachada del oratorio del Caballero de Gracia, esto es, con las columnas remetidas sin sobresalir del paramento de la fachada.

El 2 de octubre de 1814 alcanzó el grado de académico de mérito (132), siendo luego teniente director de Arquitectura en la Academia desde el 6 de junio de 1818. Nada importante sabemos de Moreno hasta que en 1821 presentó un proyecto para conmemorar la Jura de la Constitución por Fernando VII, la cual había tenido lugar el 9 de julio de 1820. A este concurso, promovido por las Cortes, acudieron también Francisco Javier de Mariátegui, Manuel Álvarez, Antonio de Goicoechea, Manuel Rodríguez, Melchor Cano, Francisco Elías, Juan José de Alzaga, Francisco Javier Adán y Joaquín Rigal. El premio lo adjudicó la Academia al proyecto de Moreno, el 28 de mayo de 1821, que consistía en un «Liceo Nacional» de planta rectangular «Con la agregación de una superficie semicircular sobre uno de los lados mayores; la fachada principal constaría de un magnífico arco triunfal». Las consabidas estancias de bibliotecas, gimnasio, gabinetes, etc., estarían regularmente distribuidas. También se habla en la memoria de un templete jónico, esculturas y otros detalles, pero la obra no pasó del mero proyecto como tantas veces ocurriría en la etapa fernandina (133).

(129) A.A.S.F., Sig. 36 $\overline{\text{BA}}$: «Mercado», fechado el 30 de junio de 1799. 706 bis-707 bis

(130) A.A.S.F., Sig. 24 $\overline{\text{BA}}$.
XVI-XIX

(131) A.A.S.F., Sig. 24 $\overline{\text{BA}}$.
659 bis

(132) Este mismo año fue nombrado arquitecto de las Reales Caballerizas, construyendo como tal el edificio de las cocheras (derribado), que, según Caveda, si bien no ofrecían nada «notable como monumento artístico», al menos su autor había dado pruebas «de sus conocimientos de mecánica». CAVEDA: *Memorias*, tomo II, págs. 38-39.

(133) E. PARDO CANALIS: «Proyectos de Monumentos conmemorativos en Madrid de 1820 a 1836», en *Archivo Español de Arte*, núm. 103, 1953, págs. 215-235.

En este mismo año, 1821, solicitó la plaza de Teniente de Arquitecto Mayor de Madrid, vacante por la muerte de Manuel de la Peña y Padura (134). El Ayuntamiento dio, sin embargo, la plaza a Juan Antonio Cuervo, que había desempeñado hasta entonces la de teniente director de Policía, siendo ésta la que recayó sobre Moreno (135). A partir de entonces, las noticias sobre nuestro arquitecto se multiplican, pudiéndose resumir del modo que sigue.

En 1822, tras la desgracia ocurrida en el teatro del Príncipe, Aguado fue separado de su cargo de Arquitecto Mayor de Madrid, disfrutándolo por dos años y con carácter interino Custodio T. Moreno (136).

En 1824 abrió su estudio particular, donde ensayó con gran éxito un nuevo método de enseñanza. En cuatro años, 40 de sus discípulos alcanzaron el grado de arquitecto (137). Entre estos alumnos merece la pena destacar por su importancia en la arquitectura de la primera mitad del siglo XIX a los siguientes arquitectos:

Antonio Goicoechea, que trabajó en Bilbao; Lascuraiz, en San Sebastián; Ardanaz, en Sevilla; Vallés, en Barcelona; Nagusia, en Pamplona; Sierra, en Valladolid; Lucio de Olavieta, Morán, Lavandera, Martínez de la Piscina, Rodrigo, París, Ayegui, Ibarra, Sánchez Pescador, Pascual y Colomer, en Madrid.

La enseñanza de Aritmética y Geometría en la Academia de San Fernando y el trabajo en su estudio particular fueron sus únicas ocupaciones hasta que, en 1826, fue rehabilitado políticamente después de haberse investigado su proceder durante el trienio constitucional (138).

Comienza entonces la etapa más importante de Moreno, con las obras de la plaza Mayor (los arcos de la calle de la Amargura y el que daba salida a la calle Imperial). Al mismo tiempo atendió la obra del Oratorio de Caballero de Gracia, para cuya fachada también se ajustó a los planos de Villanueva. No obstante, el proyecto original de Villanueva (139) sufrió algunas modificaciones importantes, como es la sustitución de cuatro grandes huecos, por nichos y discos resaltados. La solución del frontón fue también interpretada por Moreno de distinto modo. Si bien se ha conservado lo sustancial del proyecto de Villanueva, es importante observar cómo el ri-

(134) A.S.A., Leg. 2-189-43. Ver Apéndice Documental II-19.

(135) A.S.A., Leg. 2-189-43: «Sobre provisión de la Plaza de Teniente Arquitecto...».

(136) A.S.A., Leg. 1-42-58: «Manifiesto de la conducta observada y méritos contraídos por D. Custodio Teodoro Moreno en el tiempo que sirvió en la plaza de Arquitecto Mayor de Madrid, para la que fue nombrado espontáneamente, sin pretensión por su parte, por el Ayuntamiento llamado Constitucional en 6 de febrero de 1822», Madrid, Imprenta de Fuentenebro, 1824.

(137) A.A.S.F., Leg. 1-44.

(138) A.S.A., Leg. 1-42-58: «D. Custodio Teodoro Moreno sobre que se le reponga en el destino de Teniente de Arquitecto Mayor de esta Villa. Octubre 1826».

(139) Fechado el 26 de marzo de 1789.

gor del puro neoclasicismo se va suavizando con pequeños matices característicos ya de la etapa fernandina. Este contacto directo con las obras de Villanueva dejó en Moreno una innegable huella. Esta es muy clara en casos como el del proyecto de una «Puerta de entrada de un jardín, de orden dórico» (140), donde dos huecos adintelados flanqueaban el arco central, con un tratamiento muy semejante al que Villanueva dio a su puerta del Jardín Botánico.

En 1830 recibió el encargo del Colegio de Farmacia, que supone un tipo de casa-palacio que en Madrid encontrará más versiones. Es interesante, por característico, la larga fachada, con un frontón sobre la cornisa que no responde a ninguna estructura real del edificio, sino que tan sólo señala el eje vertical que en la planta baja coincide con el hueco de entrada. Algo semejante ocurre, como se verá en la Universidad Central (de San Bernardo) y en el palacio de Veragua (calle de San Mateo).

LAM. XI

A la muerte de Antonio López Aguado, en 1831, se acude nuevamente a Custodio T. Moreno para continuar las obras del Teatro Real, con la expresa indicación de no separarse del proyecto de Aguado (141). No obstante, introdujo novedades importantes, sobre todo en la decoración interior que luego se volvería a modificar en la época isabelina. Las fachadas del edificio quedaron como las concibieran Aguado y González Velázquez, según se desprende del magnífico modelo que Custodio T. Moreno hizo, conservado hoy en el Museo municipal. Dicho modelo, en madera, desmontable en piezas para ver su distribución interior, que era lo que más satisfacía a Caveda del edificio, *está muy maltratado interiormente, faltando las escaleras, patio de butacas y todo el escenario*. Aun así resulta de extraordinario interés, pues conserva en algunas zonas parte de su primitiva decoración, siendo notable el gran salón «circoagonal» en la planta noble de la fachada de Isabel II, donde aparece un delicado orden jónico de pilastras pareadas. Puede verse igualmente, bajo el forjado de dicho salón, la nada despreciable entrada del «postcaenium», con una dilatada escalinata. Para el telar del teatro Custodio T. Moreno proyectó una formidable armadura— lo que había llegado a constituir en él una cierta especialidad— del mismo tipo que la del Cocherón del Palacio Real. De dicha armadura se conserva, también en el Museo Municipal, un magnífico modelo. Dirigió la obra durante diecisiete meses solamente (142).

En 1832, tras el nombramiento de Francisco Javier de Mariátegui como arquitecto mayor de Madrid, sucediendo a Aguado, Custodio

(140) A.A.S.F., Sig. 42 $\frac{\text{BA}}{149}$.

(141) A.S.A., Leg. 1-59-35.

(142) A.S.A., Leg. 1-176-32.

T. Moreno renunció a su puesto en el Ayuntamiento, por sentirse «postergado a otro profesor de inferiores méritos» (143). Sólo admitía como superior a él a Juan Antonio Cuervo, que llevaba treinta y tres años como arquitecto de Madrid, el cual presentó igualmente su renuncia ante la evidente injusticia de colocar al joven Mariátegui como Arquitecto Mayor. Decisión que si bien era del Ayuntamiento, debía de venir de Palacio, donde Mariátegui gozaba de especial favor. En la carta que acompaña a la renuncia, Moreno nos dice haber estado al frente de las obras del Saladero, Plaza Mayor, Puerta y Puente de Toledo, y haber hecho los planos del nuevo Matadero.

En los últimos años se dedicó a las obras de Palacio, tras haber sido nombrado, el 31 de enero de 1833, Teniente del Arquitecto Mayor de Palacio, por fallecimiento de Manuel Alvarez Sorribas. En El Pardo reedificó la Real Casa de Ballestería, y en Madrid hizo las nuevas cocheras del Campo del Moro, que según Caveda, son «notables por su cubrición, a semejanza de las que de igual clase había ejecutado en Rusia nuestro digno compatriota don Agustín de Betancour» (144).

Poco más sabemos ya de Custodio T. Moreno. El 13 de agosto de 1833 le fueron concedidos los honores de Comisario de Guerra, y su existencia, dedicada a la enseñanza, debió transcurrir tranquila hasta su muerte, ocurrida durante el reinado de Isabel II, en fecha desconocida, pero que necesariamente es posterior a 1836, año en que «El Artista» publicó una breve biografía suya, acompañada de un retrato hecho por Federico Madrazo.

Moreno construyó muchas casas de vecindad en Madrid, entre las que caben destacar: Jacometrezo, número 16, manzana 361 —1818— (145); Majaderitos, número 14, manzana 208 —1819— (146); Arenal, números 2 y 3, manzana 391 —1819— (147); Hileras, con fachada principal a la calle de las Fuentes, número 4, manzana 390 —1819— (148); Toledo, número 6, manzana 146, con accesoria a Cava Alta —1821— (149); Cava Baja, número 6, manzana 149 —1821— (150); su propia casa en Peligros, con vuelta a la de los Jardines —1826— (151).

(143) A.S.A., Leg. 1-171-36: «Sobre renunciaciones de los distintos Tenientes de Arquitecto Mayor de Madrid hechas por D. Juan Antonio Cuervo y D. Custodio Teodoro Moreno y nombramiento hecho por S.M. a propuesta del Ayuntamiento para dichas plazas de Teniente en D. Juan Pescador y D. Luis Orche».

(144) Ver nota número 132.

(145) A.S.A., Leg. 1-57-106.

(146) A.S.A., Leg. 1-57-114.

(147) A.S.A., Leg. 1-57-118.

(148) A.S.A., Leg. 1-57-122.

(149) A.S.A., Leg. 1-58-63.

(150) A.S.A., Leg. 1-58-66.

(151) A.S.A., Leg. 1-59-91.

LA SECUELA DE VENTURA RODRIGUEZ: MANUEL MARTIN RODRIGUEZ Y LOS CUERVO

Frente al grupo formado por Villanueva, Manuel Martín Rodríguez representa durante el reinado de Fernando VII, la continuidad si no estilística, al menos del apellido de don Ventura Rodríguez. Manuel Martín era sobrino suyo, y había nacido en Madrid en 1746. Alcanzó el título de académico de mérito a los treinta años, y aconsejado posiblemente por su tío, estuvo dos años fuera de España (1783-1784), viajando por tierras de Francia e Italia (Roma, Nápoles y Venecia, principalmente). A la muerte de Ventura Rodríguez (1785), Martín le sucedió en su cargo de Arquitecto Mayor de la Corte, hasta que éste recayó en Villanueva en 1786. En el breve tiempo que estuvo al frente de las obras de Madrid como arquitecto y fontanero mayor dirigió la instalación de las cuatro fuentes del Prado, entre el Museo y el Jardín Botánico, y la fuente de la Alcachofa. Este mismo año pasó de ser Teniente Director a Director de Arquitectura de la Academia.

La vida de Manuel Martín es un constante éxito hasta llegar a ser arquitecto del rey, en 1793, concediéndosele al año siguiente los Honores de Comisario de Guerra. En 1799 se le nombra Comisario de la Inspección General de Correos, y dos años más tarde consigue la Dirección de los Canales Imperial y de Tauste. Su larga vida hace que alcance buena parte del reinado de Fernando VII, ya que murió el 15 de diciembre de 1823. Entre sus obras importantes, en Madrid, se le atribuyen la desaparecida Platería de Martínez, que en realidad es del arquitecto Francisco Rivas (152), el Depósito Hidrográfico de la calle de Alcalá (desaparecida) y el edificio que actualmente es Academia de Jurisprudencia (calle del Marqués de Cubas), que es la única muestra que queda en pie de Manuel Martín. La fachada monta sobre una línea un tanto irregular, y si bien el efecto general es extraño, está bien tratada en sus detalles. Los huecos de la planta principal, con sus frontones curvos descansando sobre dos ménsulas, recuerdan las casas de Ventura Rodríguez, concretamente los vanos del palacio de Altamira, donde también intervino Manuel Martín (153). Menos acertado es el balcón que gravita excesivamente sobre la puerta de ingreso.

(152) Esta atribución es errónea, pues el proyecto de la Real Escuela y Fábrica de Platería, cuyo director fue Antonio Martínez, se debe a Francisco Rivas, quien la proyectó en 1792 (A.S.A., Leg. 1-52-97).

(153) Sobre la intervención de Manuel Martín Rodríguez en el palacio de Altamira ver *Descripción de los ornatos públicos con que la corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de Don Carlos IV y Doña Luisa de Borbón...*, Madrid, MDCCLXXXVIII, págs. 56 y ss.

Para Madrid hizo también el gran convento de San Gil, en la calle de Leganitos, convertido después en cuartel y finalmente demolido para dar paso a la plaza de España. Carácter muy distinto tenía el catafalco levantado en la iglesia de la Encarnación para las exequias de Carlos III. Hizo igualmente algunas reformas en la desaparecida iglesia de los Premonstratenses (154).

Manuel Martín trabajó bastante en provincias, siendo notables entre otras obras la Audiencia de Cáceres, la Aduana de Málaga, unos proyectos para la catedral de Jaén, el tabernáculo de la catedral de Salamanca, el retablo mayor de la catedral de Lérida y varios planos y alzados para la catedral de Santiago de Cuba (155).

Manuel Martín Rodríguez protegió y fue maestro, como antes lo fue su tío, de Juan Antonio Cuervo, y éste, a su vez, introdujo a Tiburcio Pérez Cuervo, su sobrino, en el arte de la arquitectura, por lo que todos ellos representan en la etapa fernandina la descendencia espiritual de Ventura Rodríguez, si bien muy alejados de él en todos los conceptos, especialmente los Cuervo.

El nombre de Cuervo es frecuente en Asturias, y son varios los alumnos naturales de aquel Principado que con este apellido se inscriben en la Academia de San Fernando (156). Dos de ellos, Juan Antonio Cuervo y Tiburcio Pérez Cuervo, son los que aquí interesa reseñar.

Juan Antonio Cuervo había nacido en Oviedo, en 1757, y su primer aprendizaje debió de ser práctico, como ayudante de obras. Muy pronto entró en contacto con Ventura Rodríguez, al hacer éste la capilla del Hospital de Oviedo, donde actuó como auxiliar. La relación entre Ventura Rodríguez y Juan Antonio Cuervo, acrecentada con motivo de la venida de Cuervo a Madrid donde actuó, desde 1780, como ayudante de Ventura Rodríguez en su cargo de Arquitecto y Fontanero Mayor (157), fue tal que aquél vivía en casa del maestro «movido de piedad por ver al que representa (Cuervo) sin medio alguno, le fomentó y alimentó hasta su fallecimiento, continuando con igual beneficio su sobrino el director don Manuel Martín Rodríguez, actual maestro del que representa...» (158). El propio Ventura Rodríguez, antes de morir en 1785, le debió de aconsejar su ingreso en la Academia para hacerse arquitecto, y así, dejando algunas obras que dirigía en Covadonga y otros lugares de Asturias, se matriculó en la Academia.

(154) A.S.A., Leg. 1-51-46: «Monasterio de S. Norberto (Premonstratenses). Sobre hacer un atrio con enverjado de hierro, y otras obras para el mejor aspecto y comodidad de su iglesia». Estas obras datan de 1790.

(155) A.A.S.F., Leg. 1-44.

(156) Hay un Francisco Anselmo Cuervo, de 21 años, natural de Semellón de Arriba (Asturias), que se matricula en la Academia en febrero de 1761, y después de esta fecha otros muchos más. Ver obra citada en la nota número 80.

(157) A.S.A., Leg. 2-187-38. Ver Apéndice Documental II-20.

(158) A.A.S.F., Leg. 1-43. Ver Apéndice Documental II-21.

Los ejercicios más antiguos que conocemos de Cuervo, como alumno de la Academia, datan de 1779 (159), siendo los últimos de 1783 (160). En estos años, Cuervo fue asimilando la arquitectura admirada por el neoclasicismo, es decir, la de Vitruvio (161), la interpretada por Daniel Bárbaro (162), la de Palladio (163) y la arquitectura romana según los dibujos de Antonio Desgodetz (164). Cuervo debió de trabajar bastante en la Academia, a juzgar por los numerosos ejercicios que de él se conservan (165), habiendo conseguido varias ayudas de Costa y dos segundos premios, de primera y segunda clase, en los concursos generales de 1781 y 1784. En enero de 1788 solicitó el título de académico de mérito, concediéndoselo el 6 de abril de 1788. Su obra más importante antes de comenzar el nuevo siglo fue el edificio de la Real Academia Española, en la calle de Valverde. Su proyecto lleva fecha de 1794 (166), y la fachada, sobria y bella a la vez, contaba con tres plantas. Una única puerta principal servía de apoyo al único hueco que llevaba balconaje de hierro y decoración en relieve —escudo real—. Sobre el alero asomaban tres buhardas, a plomo sobre los tres ejes más importantes de la fachada.

En el año 1800, Cuervo fue nombrado teniente de Villanueva, que era director de Policía Urbana de Madrid desde enero de 1798, por la muerte de Francisco Sabatini. De entonces data un mayor acer-

(159) A.A.S.F., Sig. 24 ^{BA} ———: «Partes en grande del capitel y Cornisamento
3
de uno de los ángulos de la Fachada del Templo de la Casa Cuadrada de Nimes, según Palladio. Noviembre 5, de 1779».

(160) A.A.S.F., Sig. 24 ^{BA} ———: «Planta y alzado de S. Pedro en Montorio, según la inbención del arquitecto Bramante y los Dibujos de esta Rl. Academia. Octubre 1, de 1783».

(161) A.A.S.F., Sig. 43 ^{BA} ———: «Frontispicio de un Tetrástilos según las proporciones de Vitruvio. Septiembre 7, de 1780».

(162) A.A.S.F., Sig. 43 ^{BA} ———: «Copia de la Basílica que Vitruvio edificó en Fano según Daniel Bárbaro. Libr. V. Cap. I. Enero-marzo-sep. 1782».

(163) Ver nota número 159.

(164) A.A.S.F., Sig. 24 ^{BA} ———: «Dibujo que manifiesta el arquitrave, friso y cornisa de uno de los ángulos del templo de Júpiter Tonante en Roma, según Antonio Desgodetz. Abril 6, de 1780».

^{BA}
A.A.S.F. Sig. 24 ———: «Planta y Fachada del Anfiteatro de Marcelo, según Antonio Desgodetz. Noviembre 5, de 1782».

camiento de Cuervo hacia Villanueva, si bien conservará siempre algo de su primer maestro, don Ventura Rodríguez. Así lo muestra en una de las primeras obras que del arquitecto ovetense tenemos noticia, la iglesia de Santiago. Data de 1811 y consta de una planta de cruz griega con gran cúpula, que es el elemento dominante. Los arcos torales que soportan la cúpula descansan sobre los consabidos machones achaflanados, siguiendo una muy vieja tradición madrileña. La parroquial de Santiago es quizá la última iglesia que en Madrid se construye siguiendo estas normas. La fachada es de gran sencillez, con un orden apilastrado dórico, muy plano. Sobre la austera puerta de ingreso va un relieve rectangular, y como toda decoración lleva tableros en piedra sobre paneles rehundidos.

LAM. XIV. - A

Años más tarde, en 1817, y sobre las ruinas de la parroquia de San Martín, proyectó Cuervo una nueva fachada, provisional, provista de una torre con pesado chapitel, que no es muy afortunada (167). Más interés tienen, en cambio, las fachadas de la iglesia de San Ildefonso, aneja al monasterio y parroquia de San Martín, para los que Cuervo presentó proyectos el 6 de abril de 1826. La fachada principal, que da a la plazuela de San Ildefonso, es de gran sobriedad, sin adorno alguno, pero muy bien compuesta en cuanto a juego de volúmenes, con el típico escalonamiento de cubiertas, al modo neoclásico,

(165) A.A.S.F.:

- Sig. 24 BA: «Capitel Corintio. Abril de 1780».
353
- Sig. 48 BA: «Planta del Capitel de dicho templo. 29 de marzo de 1781».
832
- Sig. 32 BA: «Diseño o traza de un retablo en la Capilla de una 187 bis iglesia arreglado a las dimensiones propuestas por esta Rl. Academia. Marzo 7, de 1783».
- Sig. 32 BA: «Proyecto de una iglesia. Diciembre 3, de 188-188 bis-189 1783».
- Sig. 7 BA: «Casa de Baños», s. a.
629-630
- Sig. 42 BA: «Proyecto de fachada», s. a.
139

(166) A.S.A., Leg. 1-54-6.

(167) A.S.A., Leg. 1-57-72: «Sobre licencia para construir la nueva fachada provisional que ha de servir de entrada a la parroquia de San Martín».

que culminan en una torre campanario (168). Juan Antonio Cuervo proyectó asimismo, en junio de 1829, una curiosa portada para la iglesia de San Sebastián de la calle de Atocha, todavía subsistente (169). La modesta portada es de una arquitectura deshecha y no bien trabada, donde se pone de manifiesto la total crisis del ideal neoclásico, con una extraña superposición de elementos que evidencian un claro eclecticismo.

Por estas fechas, Cuervo ya había alcanzado algunos honores en la Academia, de la que era Teniente Director desde el 4 de marzo de 1801 y director desde el 15 de agosto de 1814, y fuera de ella, siendo, entre otras cosas, arquitecto de la Renta General de Correos. En 1817 solicitó, junto con el arquitecto Alfonso Rodríguez, que se les diera el título de tenientes de Arquitecto Mayor, cosa que se les concede (170). En 1818, y quizá por encargo del Ayuntamiento de Madrid, hizo tres proyectos de puertas para una ciudad, de las cuales no se ejecutó ninguno (171). Cuervo, que era un decidido fernandista, renunció a sus cargos durante el trienio constitucional, solicitando su readmisión en 1823 (172).

Como arquitecto particular construyó mucho en Madrid, entre 1803 (173) y 1829 (174), siendo todas sus casas muy sencillas y respondiendo al patrón que pudiéramos llamar fernandino, es decir, fachada muy plana, con un zócalo de tres hiladas o más de sillería, balcones de hierro volados, muros de ladrillo y trabazón de madera, alero de madera y buhardillas en el tejado asomando a la fachada. Ausencia total de decoración en relieve, siendo frecuente la pintura sobre el revoco de la fachada imitando molduras en la embocadura de los huecos. Con frecuencia se pinta toda la fachada remedando cantería, o al menos se señalan en los laterales dos cadenetes de fingida piedra que recorren de abajo a arriba la altura del edificio. Tras la renuncia de Cuervo, en 1832, a su cargo en el Ayuntamiento,

(168) A.S.A., Leg. 1-59-132: «El Padre Mayordomo del Monasterio y Parroquia de S. Martín sobre que se de licencia para construir las fachadas de la iglesia de San Ildefonso en su plazuela».

(169) A.S.A., Leg. 1-60-108: «Sobre licencia para la ejecución de varias obras en el Pórtico de la iglesia parroquial de San Sebastián por la calle de Atocha».

(170) A.S.A., Leg. 1-38-77: «Sobre que D. Antonio Cuervo y D. Alfonso Rodríguez se titulen tenientes de Arquitecto Mayor, en lugar de Tenientes Directores de la Policía Urbana».

BA

(171) A.A.S.F., Sig. 42 140-142.

(172) A.S.A., Leg. 1-41-36: «Sobre que el Arquitecto Mayor D. Antonio López Aguado, y su Teniente D. Juan Antonio Cuervo continúen en sus destinos, según se hallaban en marzo de 1820». Ver Apéndice Documental II-22.

(173) A.S.A., Leg. 1-57-6, 8, 22, 45 y 61.

(174) A.S.A., Legs. 1-57-6, 8, 22, 45, 76, 79, 85, 89, 94 y 124; A.S.A., Legs. 1-58-14, 26, 36 y 38. Para más datos de obras particulares véanse las cajas 1-59 y 1-60 del A.S.A.

donde llevaba treinta y tres años, por el nombramiento de Mariátegui como Arquitecto Mayor, nada más volvemos a saber de él (175).

Juan Antonio Cuervo, que siguió vinculado a Ventura Rodríguez a través de Manuel Martín Rodríguez al que llama su «maestro», fue al mismo tiempo el maestro de Tiburcio Demetrio Pérez Cuervo, su sobrino.

Era también oriundo de Oviedo, donde había nacido en 1792. Por mediación de su tío pasó Tiburcio Pérez a Madrid, matriculándose en la Academia, donde quedan trabajos suyos hechos a los dieciséis años que demuestran ya un gran conocimiento del dibujo y perspectiva (176). En 1814 debió de finalizar sus estudios en la Academia, consiguiendo un premio único en agosto de aquel año tras presentar la planta y sección de un salón de baile, inspirado muy de cerca en la obra de Villanueva (177).

En julio de 1816 hizo el proyecto de entrada monumental del Museo Militar y Parque de Artillería, instalados en el palacio de Buenavista. Se trata de dos muros con pilastras fajeadas, paneles y recuadros típicamente fernandinos. En lo alto una serie de trofeos militares (178).

Dos años más tarde se recibía académico de mérito, y de entonces debe datar, aproximadamente, el proyecto de monumento a los españoles muertos en el campo de Bailén. Consta de un banco a modo de zócalo sobre el que descansan tres obeliscos-pirámides, acompañadas de trofeos, inscripciones y otros detalles propios de este tipo de monumentos conmemorativos (179). A partir de 1818 trabajó

(175) A.S.A., Leg. 1-171-36.

BA

(176) A.A.S.F., Sig. 30 ———: «Alzados, plantas, secciones y perspecti-

105 bis

vas de la iglesia de San Isidro», con fecha del 15 de agosto de 1808. En la misma fecha presentó también unos dibujos sobre una Catedral, Palacio y un taber-

BA

náculo (A.A.S.F., Sig. 30 ———).

98-105 bis

BA

(177) A.A.S.F.: Sig. 34 ———: «Planta y Sección de un Salón de Baile»,

538

de 1814. En aquel mismo año presentó un «Colegio Militar para Ingenieros»

BA

(Sig. 16 ———).

512-516

Sin fecha se conserva una «Planta y alzado de un pórtico» (Sig. 48 ———).

BA

831

(178) A.S.A., Leg. 1-62-39: «1816. Portada en la Calle de Alcalá para la entrada al Museo Militar y Parque de Artillería, establecido por Rl. Orden en el Palacio de Buenavista».

BA

(179) A.A.S.F., Sig. 36 ———: «Monumento que se ha de erigir en el Cam-

635

po de Bailén en honor de los españoles y de su heroica victoria».

también mucho para particulares (180) alcanzando el reinado de Isabel II. En los proyectos de Tiburcio Pérez se percibe un intento de romper la monotonía del caserío fernandino, introduciendo elementos nuevos como pudiera ser el balcón corrido de hierro, uniendo todos los huecos de una planta (181).

No obstante, su obra más importante fue el conocido colegio de San Carlos, que albergó al Hospital Clínico de la Facultad de Medicina. Forma parte muy pequeña del grandioso proyecto que ideara Sabatini (182). Su larga fachada es de lo poco monumental que en Madrid queda de estos años. Consta de dos plantas, si bien para nivelar la caída del terreno en su mitad izquierda lleva una planta semi-sótano. Sobre la puerta de entrada va una columnata de orden toscano, con su correspondiente entablamento, rematado todo ello con un ático al modo de Villanueva, con escultura del cordobés José Tomás. Las proporciones, materiales, molduras y perfiles hablan todavía un lenguaje académicamente correcto (183).

OTROS ARQUITECTOS

Entre los arquitectos que tuvieron una participación notable en el reinado de Fernando VII destaca la figura de Manuel de la Peña y Padura, nacido el 29 de marzo de 1758 en Orduña (Vizcaya). Habiendo estudiado algún tiempo dibujo y matemáticas en el Real Seminario de Vergara vino a Madrid, donde entró en contacto con Villanueva a quien ayudó en las obras del Museo (184). En 1789 alcanzó el título de maestro de obras y cuatro años más tarde el de arquitecto. A partir de entonces trabajó mucho y bien, dentro y fuera de la Corte. Hasta el año 1800, en que la Academia le nombró miembro de mérito, sus obras más importantes son el retablo mayor y tabernáculo que hizo para la parroquia de Orduña, «el mayor puente de Asturias» sobre el Nalón que hizo por encargo expreso del Consejo de Castilla, monumento a Juan Sebastián Elcano en San Sebastián, puente sobre el Tajo en la jurisdicción de Almonacid, tabernáculo de la iglesia de San Clemente en Toledo y varios encargos que hizo como arquitecto de la Intendencia de Madrid, tales como las fuentes de Quismundo, Getafe, Carabanchel Alto, y el cuartel de Caballería de Getafe.

(180) A.S.A., Legs. 1-57-82, 1-58-125; y en las cajas 1-59, 60, 62, 63 y 64.

(181) A.S.A., Leg. 1-65-56.

(182) F. CHUECA GOITIA: «Hospital General de Madrid», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CLXIV, cuad. II, Madrid, 1969.

(183) Para este edificio había hecho un proyecto Velázquez en 1831.

(184) A.A.S.F., Leg. 1-43.

Como ya se dijo en el primer capítulo, Peña y Padura hizo el proyecto de un magnífico palacio para el duque de Frías y Uceda, en la calle de Piamonte con vuelta a la calle del Barquillo. Es un bien ejemplar de palacio urbano y una lástima que no llegara hasta nosotros. Los fondos para su construcción debían de ser escasos y revela un momento crítico en todos los aspectos de nuestra historia. En efecto, el proyecto lleva fecha de 2 de mayo de 1807, y en las anotaciones que le acompañan se dice, como presagiando el gran desastre del año 1808, que tan sólo se construirá una parte pequeña del edificio. En el centro de la fachada llevaba una columnata de orden toscano, adosada a la fachada, sosteniendo en lo alto un pequeño ático con los característicos trofeos como remate. Desconocemos si el palacio se comenzó siquiera.

En 1814 fue nombrado Teniente Director de Arquitectura, y en el mismo año consiguió el puesto de Teniente de Arquitecto Mayor, que *Manuel de la Peña había solicitado (185)*. Para cubrir esta plaza se presentaron también los arquitectos Elías de Villalobos, José Joaquín de Trocóniz, Juan Antonio Cuervo y Vicente Sancho. Pero la comisión encargada de elegir al más idóneo, vio en Peña y Padura el discípulo más directo de Villanueva, entre cuyos méritos pesaba mucho el papel jugado en el incendio de la plaza Mayor, por lo que se le dio el cargo en julio de 1814 (186) y al año siguiente el de Teniente de Fontanero Mayor (187). Con este motivo hizo muchas casas para particulares en Madrid (188), si bien siguió proyectando para fuera de la Corte algo que en él llegó a constituir cierta especialidad. En efecto, hizo la mesa de altar de la catedral de Córdoba, en cuya provincia trabajó bastante, y para la iglesia de los Mercedarios Descalzos, de Madrid, hizo también el retablo mayor. Pero lo más importante que hasta la fecha conozco es el proyecto de reforma del edificio de la Inspección General de Milicias (189), en la calle de Alcalá (núm. 3 de la manzana 277). Se trata de una soberbia fachada que reemplazaría a la antigua, sin ningún interés arquitectónico. Constaba de dos plantas, con un pórtico central, dístico, de un orden dórico próximo al de Villanueva, con su correspondiente entablamiento en el que iba una inscripción. En el centro y sobre la cornisa un leve ático, muy proporcionado, con escudos y trofeos. El almohadillado de la planta baja, la amplitud de la fachada y el elegante pórtico central dan al edificio un carácter representativo y monumen-

LAM. VII. - C

(185) A.S.A., Leg. 2-187-38. Ver Apéndice Documental II-20.

(186) Ver nota anterior.

(187) A.S.A., Leg. 2-188-22: «Nombramiento hecho a Don Manuel de la Peña Padura para teniente de fontanero mayor, y señalamiento de los 500 ducados que disfrutaba su antecesor».

(188) A.S.A., Leg. 1-57-68 y 103.

(189) A.S.A., Leg. 1-57-113: «Sobre licencia para executar varias obras exteriores en la casa número 3, manzana 277, al extremo de la calle de Alcalá, propia de la Inspección General de Milicias».

tal con el que hubiéramos deseado poder contar en nuestra desfigurada calle de Alcalá. El proyecto lleva fecha de 19 de abril de 1819.

Peña y Padura dirigió otras obras, como el cementerio de la Congregación del Hospital de la Pasión y las también muy importantes de la reforma de la fachada de la iglesia del Espíritu Santo. Esta se proyectó el 10 de enero de 1816 y cambiaba totalmente el aspecto exterior de la desaparecida iglesia. Sobre las dos torres laterales que flanqueaban la fachada, Peña colocó dos esbeltos chapiteles siguiendo el patrón madrileño. Adelantó la fachada hasta colocarla en la misma línea que las torres y diseñó un pórtico dístico con pilastras de orden jónico. Si en conjunto la obra resulta acertada no puede disimular su carácter de simple añadido. Con todo, el dibujo conservado en el Archivo Municipal (190) es un testimonio importante de uno de los edificios que en otro tiempo fue notable en la historia de la ciudad y que tras haberse derribado para construir en su solar el Congreso de Diputados nada queda de él.

Habiendo sido nombrado arquitecto de la Compañía de Filipinas, murió en Madrid el 23 de abril de 1821. A su muerte dejó algunas cosas sin terminar, como el camino de ronda entre las puertas de Toledo y Segovia, que su sucesor en el cargo de Teniente de Arquitecto Fontanero Mayor, Juan Antonio Cuervo, debería de continuar (191).

Además de Peña y Padura, son muchos los arquitectos que podíamos llamar de segundo orden y que construyeron en Madrid durante el reinado de Fernando VII. Casi siempre se trata de construcciones económicas para uso doméstico, en las cuales se sigue casi al pie de la letra un mismo patrón, el impuesto por las ordenanzas. Cabello y Lapiedra define así la fachada de la casa fernandina: «tres hiladas de sillería, determinadas por la Ordenanza, como base, una fachada de ladrillo con huecos iguales y simétricamente colocados, alero con canecillos de madera y revoco a la cal, imitando piedra o ladrillo, jambas, impostas y demás elementos fingidos, balconaje sencillo y persianas pintadas de verde casi siempre, y en las cubiertas ventanas abuhardilladas de las de asiento de perro» (192). Toda la estructura del edificio era de madera y su interiores, donde eran frecuentes las habitaciones de segunda luz o alcobas, el retrete en la cocina,

(190) A.S.A., Leg. 1-62-28: «Obras en el Convento del Espíritu Santo de Madrid. 1815-1816».

(191) A.S.A., Leg. 2-189-43: «Sobre probisión de la Plaza de Teniente arquitecto fontanero mayor por fallecimiento de don Manuel de la Peña y Padura, en don Juan Antonio Cuervo».

Otras obras de Peña, en Madrid, son: «Casa sin número en la calle del Infante, en la manzana número 226, accesoria al número 3 de la calle del Prado, propia de las Niñas de la Paz. 1817» (A.S.A., Leg. 1-57-59); «Casa número 9 de la manzana número 227, en la calle Francos. 1818» (A.S.A., Leg. 1-57-103).

(192) CABELLO Y LAPIEDRA: «Madrid y sus arquitectos en el siglo XIX», en *Resumen de Arquitectura*, año XVII, marzo, núm. 3, pág. 35.

pasillos, etc., dan una fisonomía muy particular a la arquitectura doméstica de estos años, de la que pueden verse aún en pie muchos centenares de ejemplos. En realidad hay que decir que este tipo de vivienda era la misma que la de fines del siglo XVIII y cuya pervivencia está asegurada, en las viviendas modestas, hasta finales del siglo XIX.

Traemos aquí algunos datos de los arquitectos que más sobresalieron en esta arquitectura barata, pobre de recursos y con relativo interés artístico individualmente analizada, pero que conservada a la largo de las calles del antiguo Madrid adquieren un valor innegable que se acrecentaría si se pintaran sus fachadas, hierros, aleros, etcétera.

Al quedar vacante en 1814 la plaza de teniente de arquitecto mayor de Madrid, la solicitó entre otros Elías de Villalobos. Había sido éste un buen alumno en la Academia de San Fernando, donde obtuvo en el concurso general de 1796 un primer premio, y más tarde fue pensionado por el rey en virtud de una Real Orden de 23 de julio de 1801, alcanzando el título de maestro arquitecto en 1802 (193). Pasó inmediatamente a ser el arquitecto de la casa del duque de Híjar, empleo en el que le sorprendió la guerra del año 1808 pasando entonces a dirigir las fortificaciones de la puerta de Toledo (194). La Academia le acogió como individuo de mérito en 1818. Sus obras nada tienen de particular, como puede verse en el proyecto para la casa número 13, de la manzana 355, en la calle de Desengaño, que data de 1819 (195). Suya es también la casa número 20, manzana 64, en la calle de Dos Hermanas, de 1820 (196).

A la misma generación pertenecía Vicente Sancho, que había trabajado al lado de Villanueva en 1788, abriendo el nuevo camino de San Ildefonso, que pasaba por el puerto de Navacerrada. Cuatro años más tarde había concluido, en aquél, la fonda de la Trinidad; la casa de postas de Las Matas, las Salineras, Masaserranos y los Castrejonas; la casa del Portazgo en el Colladillo de Navacerrada, y otros edificios semejantes. Pero lo más importante de Sancho es que Sabatini le nombro «su delineante y aparejador, en la Real fábrica nueva de los Hospitales General y de la Pasión, donde estuvo más de doce años en cuyo tiempo se concluyó el ramal de obra que mira a Atocha, a falta de cubierto» (197). Como los arquitectos anteriores, construyó mucho en Madrid, sin salirse del modelo impuesto por las Ordenanzas.

José Joaquín Trocóniz, arquitecto de mérito desde 1814 y arquitecto también de la Regalía del Real Aposento de Corte, es autor de

(193) A.A.S.F., Leg. 1-43.

(194) A.S.A., Leg. 2-187-38. Ver Apéndice Documental II-20.

(195) A.S.A., Leg. 1-57-128.

(196) A.S.A., Leg. 1-58-28.

(197) A.S.A., Leg. 2-187-38. Ver Apéndice Documental II-20.

casas muy sencillas, como la que construyó en la calle Ave María, con vuelta a la de San Carlos, número 1, manzana 39 (198), de 1803; la del postigo de San Martín, número 5, manzana 394, que es de 1818 (199) o la de Cuchilleros, número 31, manzana número 169, también de 1818 (200).

Más importancia que Villalobos, Sancho y Trocóniz tiene el arquitecto Pedro Regalado de Soto. Como los anteriores se formó en la Academia de San Fernando, reinando todavía Carlos IV, pero sus obras tienen lugar ya en los años de Fernando VII. Al gran número de casas que en Madrid hizo pertenecen las siguientes: calle de Latoneiros, números 26, 27 y 28 de la manzana 167, del año 1817 (201); calle de Cuchilleros, con vuelta a la Cava de San Miguel, número 15, manzana 169 (202); la «casa del Cabildo de los señores Curas y Beneficiados», en la calle de la Pasa, número 5, manzana 170 (203); la casa número 14 y 15 de la manzana 483, en la calle de Pozas, las tres de 1818; de 1826 es la casa número 3, manzana 267, de la calle de Alcalá, que creo que se puede tomar como ejemplo de este tipo de construcciones. La casa era de la marquesa de Aranda y Guimarey (204), es decir, se separaba un tanto de la simple casa de vecinos, haciendo resaltar el eje central del edificio con un paño de color distinto en el que se abren la entrada de coches, sobre la que va una inscripción, dentro de una cartela, y el balcón del salón más importante del piso principal. A los lados se encuentran unos pequeños relieves entre el bajo y entresuelo como todo elemento decorativo. Por lo demás, en nada se aparta del modelo descrito más arriba. La actividad de Regalado de Soto continuaría unos años más, pues se pueden ver proyectos suyos posteriores a 1828 (205).

Con una actividad igualmente notable trabaja en Madrid Pedro Zengotita Vengoa, antiguo discípulo de Villanueva a quien se debe un buen número de casas en las que pueden verse ciertos resabios de neoclasicismo vilanovino. Como ejemplo recordemos aquí la casa propia de la Real Junta Superior Gubernativa de Farmacia, en la «calle de San Juan la nueva», números 11, 12 y 13 de la manzana 315 (206). El proyecto es de 1827. De 1830 son las masas números 8 y 9, manzana 217, de la calle del Príncipe (207).

No podemos terminar este capítulo sin hacer mención de Juan Miguel de Inclán Valdés, que si bien alcanzó buena parte del reina-

(198) A.S.A., Leg. 1-57-38.

(199) A.S.A., Leg. 1-57-84.

(200) A.S.A., Leg. 1-57-119.

(201) A.S.A., Leg. 1-57-48.

(202) A.S.A., Leg. 1-57-78.

(203) A.S.A., Leg. 1-57-80.

(204) A.S.A., Leg. 1-59-114.

(205) A.S.A., Leg. 1-60-66 (calle de las Velas c/v a la Plaza de la Provincia).

(206) A.S.A., Leg. 1-60-35.

(207) A.S.A., Leg. 1-62-105.

do de Isabel II, siendo incluso el primer director de la recién creada Escuela de Arquitectura, su formación se debe a la Academia y las obras más importantes las hizo en el período fernandino. Nació en Gijón y murió en Madrid, el 10 de mayo de 1853, donde había venido a estudiar, alcanzando el título de maestro arquitecto en 1803 (208) y de mérito en 1814. Desempeñó un papel de gran importancia en la Academia «como director y como maestro», aunque «ceñido su estudio puramente a la arquitectura grecorromana», según Caveda. Una intervención suya que muestra el celo en el cargo de director la hemos visto en el apartado anterior, en relación con unos dibujos de Martín López Aguado que Laviña hizo retirar por estar «plagiados».

Fue un gran dibujante y todos sus proyectos están cuidadísimos. En Madrid construyó bastantes casas particulares, entre las que podemos citar las llamadas «casas de Santa Catalina», las de las calles del Gato con accesorias a la de la Cruz, número 4, manzana 1213, de 1817 (209); Puerta del Sol, número 20, manzana 290, de 1818 (210) —derribada en la reforma de la plaza—; Cava Baja, número 20, manzana 149, de 1819 (211); Aguila, 18 y 19, manzana 115, de 1819 (212); Carmen, número 9, manzana 377, de 1819 (213); Paloma, número 4, manzana 109, de 1820 (214); Mayor, 10, manzana 195, de 1821 (215).

Pero no sólo trabajó para la Corte, sino que hizo varios proyectos para provincias, de más envergadura incluso que los ejecutados en Madrid, donde su actividad se dedicó sobre todo a la docencia. Caveda (216) cita las siguientes obras: tabernáculo de mármoles de la parroquia del Puerto de Santa María, torre y fachada del monasterio de San Juan de Burgos, la iglesia de Santa María de Sigüenza, la cárcel de Antequera y el Seminario Conciliar de Toledo.

Fue director de la Escuela Especial de Arquitectura desde el 29 de septiembre de 1845 hasta el 26 de septiembre de 1852, en que se jubiló. Publicó varios libros, y entre estos merece la pena destacar un folleto que lleva el título de «Apuntes para la Historia de la Arquitectura y singularmente de la llamada gótica» (217), lo cual no concuerda con lo apuntado por Caveda sobre su exclusivismo grecorromano. La fecha de tal publicación, 1833, coincide con el espíritu de la futura Escuela de Arquitectura, con la libertad de estilos propugnada por el nuevo plan de estudios, que a su vez es paralelo a todo el

(208) A.A.S.F., Leg. 1-43.

(209) A.S.A., Leg. 1-57-48.

(210) A.S.A., Leg. 1-57-97.

(211) A.S.A., Leg. 1-58-4.

(212) A.S.A., Leg. 1-58-10.

(213) A.S.A., Leg. 1-58-15.

(214) A.S.A., Leg. 1-58-55.

(215) A.S.A., Leg. 1-58-67.

(216) CAVEDA: *Memorias...*, t. II, pág. 36.

(217) A.A.S.F., Leg. 1-44. MIGUEL DE INCLAN VALDES: *Apuntes para la Historia de la Arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de Gótica*, Madrid, 1833.

movimiento romántico neomedieval que en la arquitectura española se da con algún retraso con respecto al neogoticismo inglés y alemán. Por todo ello hemos incluido a Inclán Valdés al final de la arquitectura fernandina, siendo fácil así el paso hacia la arquitectura isabelina en la que el matiz romántico es bastante más acentuado.

Como puede suponerse hay otros muchos arquitectos que trabajaron en Madrid durante estos años, pero su interés es mínimo, como ocurre con Pedro Avila (218), Emeterio Mínguez y otros que no es necesario citar. En muchos casos se trata de maestros de obras, buenos y hábiles conocedores del oficio, pero que no aportaron nada a la renovación del caserío madrileño.

Por último, diremos que si en lo estrictamente arquitectónico todo el esfuerzo desde 1808 se consumió generalmente en innumerables e irrealizables proyectos, en lo referente al planteamiento urbano ocurrió algo similar. Después de José Bonaparte nada se hizo hasta la época isabelina. Fernando VII traspasó a Isabel II el mismo Madrid que le dejara el «rey plazuelas». Sin embargo, no debieron faltar proyectos, o al menos ideas, a juzgar por la extraordinaria maqueta de Madrid, testimonio de excepción que conserva el Museo Municipal. Posiblemente sobre esta maqueta se estudiarían más en vivo algunas reformas interiores. Parece una obra digna del gabinete topográfico de Carlos III y no es inferior a la de Cádiz. Fue construida, en 1833, bajo la dirección del teniente coronel del Real Cuerpo de Artillería, don León Gil del Palacio (219), y supone un colosal esfuerzo de preparación, en el que hay que imaginar miles de medidas y croquis de todo tipo: plantas, alzados, cubiertas, alineaciones, etc. Es la visión más directa que podemos tener del Madrid fernandino, que no es otro sino el de los Austrias con las innovaciones de Carlos III y los grandes solares debidos a los derribos de José Bonaparte.

(218) A.S.A., Leg. 2-187-38. Ver Apéndice Documental II-23.

(219) La maqueta lleva una placa de cobre donde se lee: «Se construyó este modelo en 23 meses bajo la dirección del Teniente Coronel del Real Cuerpo de Artillería D. León Gil del Palacio. Año de 1830».

CAPITULO III
ARQUITECTURA ISABELINA
(1833-1868)

LA TRADICION CLASICISTA: MARIATEGUI, PESCADOR, OLAVIETA Y OTROS ARQUITECTOS

En los años difíciles, que van desde el nacimiento de Isabel II (1830) hasta su matrimonio con don Francisco de Asís (1846), son pocas y diversas las noticias que tenemos sobre los arquitectos y arquitectura de Madrid. Son años duros para la nación y la confusión política parece contagiar a otras actividades tan aparentemente lejanas como la arquitectura. Esta falta de criterio, de unidad en el pensamiento, se hace evidente en la variada elección de estilos para edificios y monumentos conmemorativos. Elección que no debe confundirse con lo que más adelante llamaremos eclecticismo.

En efecto, se trata del momento en que hace crisis definitivamente el vilanovismo, lo cual produce una inseguridad estilística que si bien en algunos arquitectos, en los mejor dotados, seguirá suponiendo un clasicismo menos riguroso, en otros casos veremos emplear con timidez formas arquitectónicas equívocas y contradictorias. Recordemos, a título de ejemplo, que con motivo del matrimonio de Isabel II, en el paseo del Prado se montó una aparatosa y policroma decoración chinesca, mientras que en las vecinas plazas de Neptuno y Cibeles, Gabriel Gironi levantó dos «rotondas de arcos góticos» (1). En la misma fecha y con el mismo motivo se levantó una fachada «postiza» ante la iglesia del Buen Suceso, en la Puerta del Sol. La fachada reproducía el frente de un templo clásico, de dislocadas proporciones, pero con todos sus elementos: podio, escalinata, frente exástilo de orden dórico romano, entablamiento y frontón. Su arquitecto fue Pedro Ayegui, del que más adelante se hablará (2).

Es este hecho un buen índice para pulsar la actitud estética de nuestros arquitectos antes de los años 50, pues se resumen en él los tres elementos integrantes de la arquitectura española en los años del reinado de Isabel II. Es decir, la decoración chinesca representa el elemento exótico, que denuncia la atracción del mundo oriental que en España tomará cuerpo a través de lo que Adolfo Salazar, refiriéndose a la música sinfónica española del siglo XIX, llamó «alhambrismo». Expresión que encuentra exacta correspondencia con el pastiche árabe que se inicia en la etapa isabelina.

(1) A.S.A., Leg. 4-86-35: «Festejos por el Matrimonio de la Reina N. Sra. Decoración e iluminación del Paseo del Prado».

(2) A.S.A., Leg. 4-86-48: «Festejos por el Matrimonio de la Reina N. Sra. Decoración de la fachada principal de la Iglesia del Buen Suceso».

Los templeteos góticos de Gironi evidencian la vuelta a la Edad Media propugnada por el romanticismo. Y, finalmente, la fachada de orden dórico de Ayegui da continuidad al neoclasicismo, que si bien es de muy distinto contenido que el clasicismo dieciochesco, seguirá en vigor durante todo el siglo XIX, especialmente para la arquitectura que llamaremos de «carácter representativo». Recuérdese que en 1894, por ejemplo, se inaugura la Real Academia Española, de Miguel Aguado.

La figura que en la documentación manejada aparece mejor recortada, durante el confuso período de la Regencia, es la de Francisco Javier de Mariátegui, hombre que en sus días debió de gozar de gran prestigio, pero que hoy resulta muy difícil de reconocer por las pocas obras que de él nos han llegado. Fue aprobado como maestro arquitecto el 10 de diciembre de 1826, no conociendo nada de su vida antes de esa fecha. El apellido dice algo de su origen, posiblemente vasco, mas nada puede afirmarse con fundamento. Es posible que llegara al campo de la arquitectura desde el de la ingeniería, pues varias veces se hace alusión a él como «capitán retirado del Real Cuerpo de Ingenieros», y después como arquitecto (3). Sea como fuere estudió en la Academia de San Fernando, y de ello nos dan testimonio unos soberbios dibujos de la capilla de la Real Congregación de Arquitectos, en la parroquia de San Sebastián, cuya decoración había proyectado Ventura Rodríguez (4).

Al año siguiente de haber alcanzado el título (1827), se adjudicó una plaza en el Ayuntamiento de Madrid como tercer Teniente de Arquitecto Mayor, que entonces lo era Antonio López Aguado (5). Una de sus actuaciones más importantes, en el breve período que disfrutó el destino de Teniente estuvo relacionado con la desaparecida puerta de Atocha, en la que hizo notables mejoras, pues, según Mariátegui, la puerta era «un borrón de las bellas artes» (6). Igualmente a estos años se deben las casas construidas en la calle de Atocha, números 14 y 15 de la manzana 234 (7), y Red de San Luis, número 16 de la manzana 343 (8).

Por entonces, los puestos de primer y segundo Teniente de Arquitecto Mayor los desempeñaban, respectivamente, el veterano Juan

(3) A.S.A., Leg. 1-171-32.

(4) A.A.S.F., Sig. 30 $\frac{BA}{I-III}$.

(5) A.S.A., Leg. 1-43-9: «Nombramiento de 2.º y 3.º Teniente de Arquitecto Mayor hecho en D. Custodio Teodoro y D. Francisco Javier de Mariátegui para todos los ramos de arquitectura, fontanería, limpiezas y demás que ocurra al Ayuntamiento y Señores Comisarios».

(6) A.S.A., leg. 3-296-104: «Expediente formado con motivo de ejecutar varias obras en la Puerta de Atocha... (1828-29)».

(7) A.S.A., Legs. 1-63-101 y 116.

(8) A.S.A., Leg. 1-62-92.

Antonio Cuervo y el más joven Custodio Teodoro Moreno, pero de nada les sirvió su escalafón cuando, muerto Antonio López Aguado, fue nombrado arquitecto mayor de la Corte, el 29 de febrero de 1832, Francisco Javier de Mariátegui. Cuervo y Moreno presentaron su renuncia al rey, el cual la admitió sin ningún empacho, según carta de Calomarde del 23 de marzo de 1832. Dos cesantes más que aumentaban el número de los desempleados por las conocidas maniobras político-administrativas de la España de Fernando VII. Entre tanto, la Academia le había honrado acogiéndole en su seno como individuo de mérito en 1831 (9).

Uno de los primeros problemas que Mariátegui tuvo que resolver como Arquitecto Mayor de Madrid fue el de formar un equipo de arquitectos que sustituyera al que acababa de renunciar, y para ello presentó al Ayuntamiento una carta, con fecha de 2 de junio de 1832, con los posibles candidatos para ocupar las tenencias de arquitectura. Para primer teniente presentó la siguiente terna:

- 1.º Martín López Aguado.
- 2.º Juan Pescador.
- 3.º Juan Blas Molinero.

Mariátegui advierte que de los tres, Juan Pescador (Juan José Sánchez Pescador) reunía conocimientos de hidráulica, por haber estudiado en la Escuela de Caminos y Canales. Los otros tres candidatos para el segundo puesto eran:

- 1.º Juan Pedro Ayegui.
- 2.º Luis Orche.
- 3.º José Izquierdo.

De estas dos ternas presentadas por el Ayuntamiento al rey, éste nombró, según carta de Calomarde fechada en La Granja el 16 de julio de 1832, para el primer puesto a Pescador, y a Orche, a quien ya conocemos como discípulo de Aguado, para el segundo (10).

En 1833 (11), fecha de fácil recuerdo por todo lo que representa en la historia política de España, y con motivo de la Jura de Isabel II como princesa de Asturias, el Ayuntamiento de Madrid organizó unos solemnes festejos que dieron lugar a una publicación con el programa de los mismos (12). De todos los festejos, lo más trascendental para

(9) A.A.S.F., Leg. 1-44.

(10) A.S.A., Leg. 1-171-36: «Sobre renunciias de los destinos de Tenientes de Arquitecto mayor de Madrid, hechas por D. Juan Antonio Cuervo y D. Custodio Teodoro Moreno, y nombramiento hecho por S.M. a propuesta del Ayuntamiento para dichas plazas de Teniente a D. Juan Pescador y D. Luis Orche».

(11) RODRIGO AMADOR DE LOS RIOS: «Madrid en 1833», en *La España Moderna*, 1906, págs. 17-48.

(12) *Manifiesto de los públicos festejos preparados por la M.N., M.L. y M.H. Villa de Madrid para solemnizar la Jura de la Serenísima Señora Princesa Doña María Isabel Luisa de Borbón*, Madrid, Imprenta Calle Amor de Dios, número 14, 1833.

Madrid era la inauguración de un nuevo paseo, extramuros de la ciudad, en las afueras de la puerta de Recoletos, que llevaría el nombre de Delicias de la Princesa. El Ayuntamiento había puesto gran empeño en él, y dicho sea de paso estaba muy bien pensado ya que al alinearlos con el salón del Prado contribuía a fijar uno de los ejes verdes más importantes de Madrid. Durante mucho tiempo, sobre todo durante la Restauración, este nuevo paseo será el lugar favorito de la aristocracia madrileña. No sabemos con exactitud qué papel jugó Mariátegui en el planteamiento del nuevo paseo, si bien como Arquitecto Mayor el asunto era de su competencia. Lo que sí es seguro es que él diseñó y dirigió el obelisco llamado por mucho tiempo «de la fuente castellana», pues llevaba en su parte baja un pilón tal y como lo reproduce Madoz en su diccionario.

Mariátegui hizo un dibujo del obelisco que se conservaba en el Archivo Municipal (13), y su conocimiento nos permitirá comprobar hasta qué punto se ajustó la obra al diseño original, pues el día de la inauguración del paseo de las Delicias, el obelisco sólo se había empezado, en sillería, el pedestal, viéndose el resto «en perspectiva, de lienzo y madera». El obelisco debería de llevar una inscripción que no sabemos si se llegó a colocar en la que se leía lo siguiente: «A impulso de la munificencia de los excelsos reyes don Fernando VII y doña María Cristina de Borbón, bajo los auspicios de su augusta hija primogénita doña María Isabel Luisa para alivio de los pobres y embellecimiento de la capital se empezó y concluyó este paseo llamado Delicias de la Princesa. Año de MDCCCXXXIII». El obelisco en cuestión estuvo emplazado en la forma indicada (lienzo y madera) frente al eje del antiguo paseo del Cisne (actual Eduardo Dato) levantándolo definitivamente de fábrica en la que se llamaba plaza del Obelisco (hoy glorieta de Emilio Castelar) y a la que confluía también el hermoso paseo del Obelisco (hoy General Martínez Campos) con varias hileras de árboles a los lados de la calzada. Más tarde fue trasladado a la plaza de Manuel Becerra y de allí, recientemente, al parque de la Arganzuela. Consta de un zócalo sobre el que descansa el basamento del obelisco propiamente dicho. Este parece más bien el fuste estriado de una columna, que se adelgaza y apunta según va creciendo. A media altura lleva un dado de piedra de Colmenar que contrasta con el color rojizo del granito de la aguja. Sobre este dado aparecen adornos en bronce, como de bronce es la estrella que remata el monumento. En dos de los lados del basamento aparecen los escudos real y de Madrid sostenidos por unos niños. Sobre el pilón se ven dos esfinges que antaño vertían agua.

Para los mismos festejos, Mariátegui había proyectado un monumento para colocarlo en la Puerta del Sol. Se trataba de un simple

(13) En los inventarios del A.S.A. aparece con una signatura antigua (Sig. 548) lo siguiente: «1833: Obelisco erigido en el nuevo paseo de las Delicias, por Mariátegui (en bastidor)», a lápiz «falta». En el Museo Municipal existe un retrato de Mariátegui en el que se ve dicho obelisco al fondo.

zócalo, con inscripción, sobre la que iría una «estatua pedrestre de nuestro amado soberano».

Otra obra que hizo por encargo del Ayuntamiento, y que afortunadamente se ha conservado, es la fuente de los Galápagos, hoy en el parque del Retiro, pero proyectada y colocada en un principio en la Red de San Luis. La abundante escultura se debe a José Tomás. Se inauguró el 10 de octubre de 1832, para recordar el nacimiento de Isabel II. Se puede contar entre las mejores obras que de este género tiene Madrid.

Todas estas obras, que tan estrechamente ligadas estaban con la realeza, debieron de granjearle algún ascendiente en Palacio, y así, el 7 de enero de 1834, la reina gobernadora «atendiendo a los méritos, servicios y circunstancias» le concedió el «honor de Intendente de Provincia» con los subsiguientes beneficios económicos (14). En el mes de mayo de aquél mismo año, y con motivo de la celebración de las reales exequias de Fernando VII, se encargó a Mariátegui la dirección de las obras del catafalco y de la decoración de la iglesia de San Isidro, donde habían de celebrarse. El dato, recogido por Pardo Canalis, le llevó a ver que «sorprende un poco esta intervención de Mariátegui en lugar de Isidro (González) Velázquez», que era el arquitecto mayor de Palacio (15). Más tarde apareció en el «Suplemento a la Gaceta de Madrid» (16) una explicación de este hecho que no venía sino a confirmar el indudable favor de que era objeto Mariátegui por parte de la reina gobernadora, pues dice en la nota 18: «se encargaron diseños del mausoleo, que debía colocarse en el templo, a los arquitectos mayores de Palacio y de la villa de Madrid; y elegido por S. M. el presentado por don Francisco Javier Mariátegui, intendente honorario y arquitecto mayor de la villa, se encargó a éste de orden de S. M. la ejecución del catafalco y decoración del templo».

A decir verdad, el catafalco como pieza de arquitectura era muy poco afortunado. Consistía en un templete con cuatro machones, a los que se adosaba de forma caprichosa un orden que recordaba al ya tantas veces mencionado de Pestum. Unos arcos de medio punto daban unión a estos machones por encima de la cornisa, soportando a su vez una pesada pirámide con singular remate esférico y figura alegórica del tiempo. En la decoración intervinieron Leonardo Alenza y los escultores José Piquer, José Ginés y José Tomás. Sin embargo, poco habían de durarle estos beneficios, pues los liberales, es decir, el Ayuntamiento constitucional de 1836, separaron a Mariátegui y a

(14) A.S.A., Leg. 1-171-32: «El Arquitecto Mayor, participando al Ayuntamiento de los honores de Intendente con que S. M. se ha servido de agraciarse». Ver Apéndice Documental III-1.

(15) E. PARDO CANALIS: «Cinco cenotafios reales de 1819 a 1834», en *Arte Español*, 1949, t. XVII, primero y segundo cuatrimestre, pág. 168, nota 21.

(16) *Gaceta de Madrid* del 7 de junio de 1834.

su teniente Pescador de sus destinos (17). El Ayuntamiento, como otras tantas instituciones del país, hizo una reforma en su seno que alcanzó a todos los individuos de él dependientes. El cabildo municipal, a la sazón liberal, no podía ver con buenos ojos que los arquitectos de Madrid fueran designados directamente por el rey, por lo cual publicó en 1836 un folleto en el que se especificaban cómo habían de ser los nombramientos de los arquitectos, sus obligaciones y demás detalles a ellos referentes (18). La delicada cuestión se resolvió a favor del Ayuntamiento, que a partir de entonces nombraría sus arquitectos, y Mariátegui hubo de ejercer su profesión particularmente. Como su prestigio en Madrid no había menguado en absoluto tuvo encargos de importancia, tales como la reforma del palacio de Viana, en la calle de la Concepción Jerónima, y la conocida Universidad de San Bernardo.

Para el palacio de Viana, Mariátegui diseñó, el 20 de septiembre de 1843, una soberbia fachada muy bien compuesta, que resulta aún bastante dieciochesca para la fecha tan avanzada en que la concibió. Ello se debe a que Mariátegui debió tan sólo arreglarla, pero conservando todos los elementos anteriores, añadiendo tan sólo un segundo piso a petición de su propietario el duque de Rivas (19).

LAM. XVII Sin embargo, la obra que más fama dio a Mariátegui fue el edificio de la Universidad de la calle de San Bernardo adaptando para ello el antiguo Noviciado de Jesuitas, construido en 1602 por el hermano Bautista. Las obras se empezaron, al parecer, en 1842, continuándolas Pascual y Colomer a la muerte de Mariátegui. Este había imaginado una amplia fachada de dos plantas, con tres cuerpos ligeramente salientes y rematados por un frontón, dos en los extremos y uno central. La planta baja lleva huecos muy sencillos, mientras que el piso principal tiene unos vanos adintelados con arcos de medio punto sobre ellos a modo de arcos de descarga. Un orden apilastrado jónico separa dichos huecos. La fachada, que es muy plana, lleva como único elemento en relieve un balcón volado sobre dos ménsulas, encima de la puerta central. La obra no se había acabado cuando sorprendió la muerte a Mariátegui, encomendándole a Colomer la continuidad de la misma, quien, según Caveda, en nada se apartó del proyecto original. Sin embargo, a nuestro entender, el segundo cuerpo apilastrado, con los referidos huecos con arcos sobre los dinteles, es de un italianismo que no conoció ni demostró nunca Mariátegui. Es, por el contrario, un tema típicamente neorrenacentista que lo emplearon

(17) A.S.A., Leg. 1-171-36: «Consta la separación de D. Francisco Javier de Mariátegui y sus tenientes».

(18) *Obligaciones de los arquitectos nombrados por el Excmo. Ayuntamiento Constitucional para el servicio de esta M. H. Villa*, Madrid, Imprenta de D. L. Amara, 1836.

(19) A.S.A., Leg. 4-7-58: «El Excmo. Sr. Duque de Rivas, dueño de la casa calle de la Concepción Jerónima, n.º 1, solicitando permiso para levantar en la misma un piso segundo».

mucho los arquitectos de la generación posterior a Mariátegui. El propio Colomer lo utilizó en sus obras más conocidas, como el palacio del marqués de Salamanca —en su fachada e interior— y en el Congreso de Diputados —en la antesala del salón de sesiones—. De ahí que se pueda atribuir a Colomer la segunda planta de la Universidad y no a Mariátegui.

Entre los proyectos de Mariátegui no realizados destacamos uno de cierto interés, remitido al Ayuntamiento en mayo de 1837. Se trata de un edificio cuya planta baja se destinaba al comercio, con un bello pórtico dístico, y las demás para viviendas. La idea se debía a Mandizabal, quien tras las medidas desamortizadoras proyectó levantar pasajes y centros comerciales como éste que se habría de levantar sobre el solar del exconvento de la Victoria (20). La fachada principal que mira a la Carrera de San Jerónimo es sencilla y bien compuesta, llevando en la parte baja una serie de hiladas de piedra que abarcan el bajo y entresuelo. En el centro un pórtico dístico con una bella reja. Esta entrada da paso a un espacio, cuya altura alcanza la total del edificio, iluminado por un gran ventanal, estando destinada esta parte a «la venta de efectos y mercancías». El resto de la fachada muestra las dos plantas y ático habilitadas para viviendas.

Si hacemos caso a un artículo del «Semanario Pintoresco» de 1844, es decir, cuando todavía vivía Mariátegui, habría que atribuirle también a nuestro arquitecto la reforma de la fachada del colegio de San Carlos, en la calle de Atocha (21). En qué consistió la reforma no lo sabríamos decir, pues seguimos pensando que lo sustancial de la fachada es obra de Tiburcio Pérez Cuervo. Dicha reforma quizá se habría llevado a cabo en 1843, a raíz de que por un Real Decreto, del 10 de octubre de aquel año, se suprimía el colegio de Ciencias Médicas, o de San Carlos, el de Estudios de Cirujanos y Sangradores y el de San Fernando o Farmacia de Madrid, reuniendo a todos bajo uno sólo, con el nombre de Facultad de Medicina, Cirugía y Farmacia, en el citado edificio de la calle de Atocha.

Son éstas las noticias que hasta ahora conozco de Francisco Javier Mariátegui, el arquitecto más importante de los años de la Regencia de María Cristina. Hombre que alcanzó honores y distinciones (además de los ya citados, era individuo de mérito de la Sociedad de Amigos del País de Valladolid) y que posiblemente llegó a la arquitectura desde la ingeniería (además de ser capitán del Real Cuerpo de Ingenieros era cesante del de Caminos). Su persona debía ser conocida en Madrid, la cual, según Mesonero Romanos «se distinguía por su obesidad, que hubiérale hecho pasar por un bombo, si su pro-

(20) A.S.A., Leg. 4-7-8: «D. Francisco Javier de Mariátegui solicitando licencia para el establecimiento del edificio de que está encargado en el que fue convento de la Victoria».

(21) E. LEON Y RICO: «El Colegio de San Carlos», en *S.P.E.*, núm. 25, 23 de junio de 1844, págs. 193-194.

sopopeya y coram vobis no le dispensaran el carácter de tambor mayor» (22). No podemos terminar sin hacer constar que en los años 30 y siguientes hay un arquitecto llamado José María de Mariátegui que trabajó mucho (23), pero que desconocemos su relación con Francisco Javier, si bien no es muy aventurada la hipótesis de que fuera su hijo (24).

En la escasa actividad arquitectónica que se desarrolló en el Madrid cristino hay que señalar como muy importante las casas llamadas «de San Felipe», esto es, las que se construyeron sobre el derribado convento de San Felipe, al comienzo de la calle Mayor, muy cerca de la Puerta del Sol (25). El nombre de San Felipe se fue ol-

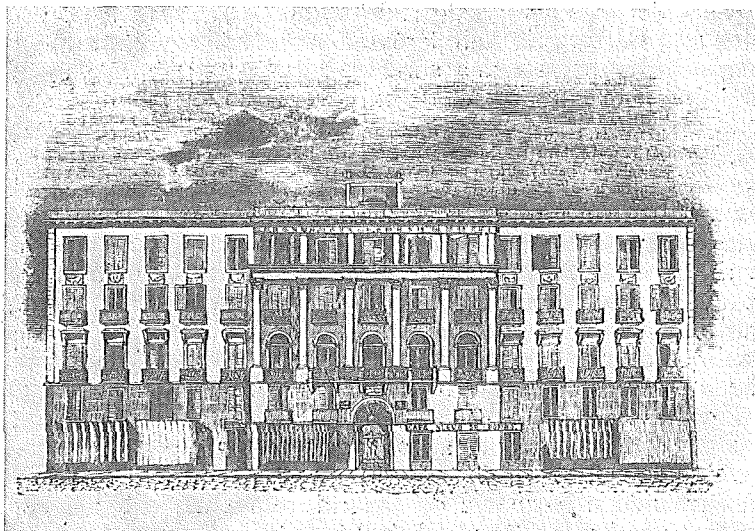


Fig. 10.—J. J. Sánchez Pescador: «Casas de Cordero».

vidando y lo reemplazó el de Cordero, conociéndose hasta hoy como «las casas del Cordero», es decir, del que fue su propietario, don Santiago Cordero. Por algún tiempo se llamaron de Manzanedo por ser éste su posterior dueño. Su arquitecto fue Juan José Sánchez Pescador, de quien ya sabemos que fue teniente de Mariátegui. El edificio supuso una novedad muy notable entre el monótono caserío fernandino, pues era el primer gran «bloque» de viviendas que se levantó en

(22) LOZOYA, *ob. cit.*, pág. 187.

(23) A.S.A., Leg. 1-63-12.

(24) En el Inventario del A.S.A., y con fecha de 1835, figura un «Proyecto de mercado público para la plaza de San Miguel», de Mariátegui (falta), sin saber de cuál de los dos Mariátegui se trata.

(25) E. G. DE GREGORIO: «Las casas de San Felipe», en *S. P. E.*, núm. 49, 7 de diciembre de 1846, págs. 385-387.

Madrid. La segunda novedad residía en la ordenación y distribución de la fachada, a la cual llevó Pescador un orden clásico de pilastras hasta entonces utilizado sólo en palacios o edificios públicos de carácter representativo. Por otro lado, las pilastras con su correspondiente entablamiento forman un todo colgado e independiente que señalan las viviendas de mayor lujo. De abajo a arriba la fachada consta de un piso bajo —en el cual se instalaba el comercio y donde estuvo el «Café Nuevo de Pombo»—, un entresuelo, planta principal, segundo y tercero. Es importante señalar la supresión de los tejados con las típicas buhardillas asomando a la calle. Las casas de Cordeiro, terminadas en 1845, se conservan hoy aunque algo desfiguradas.

Pescador, que era arquitecto desde 1826 (26), se había formado con Custodio Moreno, colaborando con él en la reedificación de la plaza Mayor. Pero al renunciar Custodio Moreno a su destino en el Ayuntamiento, por la afrenta que representaba postergarle a Mariátegui, Pescador, que por otra parte iba a ocupar el puesto de Teniente, siguió él solo con las obras de la plaza, para las que hizo cuidados dibujos siguiendo de cerca el plan impuesto por Villanueva (27). En el Archivo Municipal se conservan unos magníficos dibujos de Pescador que corresponden al tramo de la plaza Mayor, entre las calles de las Vidrierías y de San Jacinto, que llevan fecha de 1835 (28).

Cuando en los años 50 se pensó establecer en Madrid una sede episcopal, se encargó a Pescador, el «arquitecto más antiguo de los tres titulados de la Villa», para que con dos académicos reconociera la iglesia de San Isidro y sus posibilidades como futura catedral madrileña, siendo éste el último dato que conocemos del arquitecto (29).

En el estudio de Custodio Moreno se encontraron al mismo tiempo Pescador, Olavieta y Ayegui. Este fue arquitecto del Ayuntamiento habiendo sido nombrado arquitecto de mérito en 1832 (30). Lo único que de él conozco es la que hemos llamado «fachada postiza» del Buen Suceso, que con motivo del matrimonio de Isabel II se levantó en la Puerta del Sol. La subasta de la obra fue publicada en el «Diario de Madrid» el 24 de septiembre de 1842. El proyecto inicial, para el que se había pensado en un pórtico tetrástilo de origen corintio y dos pilares flanqueando las cuatro columnas, fue variado por la intervención directa de Mesonero Romanos, que entonces era concejal y debía formar parte de la comisión de espectáculos. La deci-

(26) A.A.S.F., Leg. 1-44.

(27) A.S.A., Legs. 1-63-93, 99, 113 y 141.

(28) A.S.A., Leg. 1-65-110. Corresponden dichos dibujos a los números 11, 12, 13 y 14 de la manzana 96. El inmueble era propiedad de Leonardo Zafra.

(29) A.S.A., Leg. 4-88-116: «Nombramiento del Arquitecto más antiguo de los tres titulares de la Villa, D. Juan José Sánchez Pescador, para que en unión de dos individuos de la Real Academia de San Fernando reconozcan la Real iglesia de San Isidro y edificios contiguos para el establecimiento de la Silla Catedral de Madrid, 1852».

(30) A.A.S.F., Leg. 1-44.

sión final consistió en variar de orden, el dórico en vez del corintio, y el de adoptar un frente exástilo en lugar de tetrástilo (31). Hoy conocemos dicha fachada por un grabado de F. y G. Batanero publicado en el «Semanario Pintoresco Español». La fachada no resultaría mal si el frontón cargara directamente sobre el entablamento, sin el pesado cuerpo intermedio que afea las proporciones. Ayegui muestra en esta pequeña obra arquitectónica su formación y gusto clásico, pero manejando a su antojo las proporciones y elementos de un modo que habría sido inconcebible en la generación de Villanueva. Juan Pedro Ayegui murió el 12 de febrero de 1859.

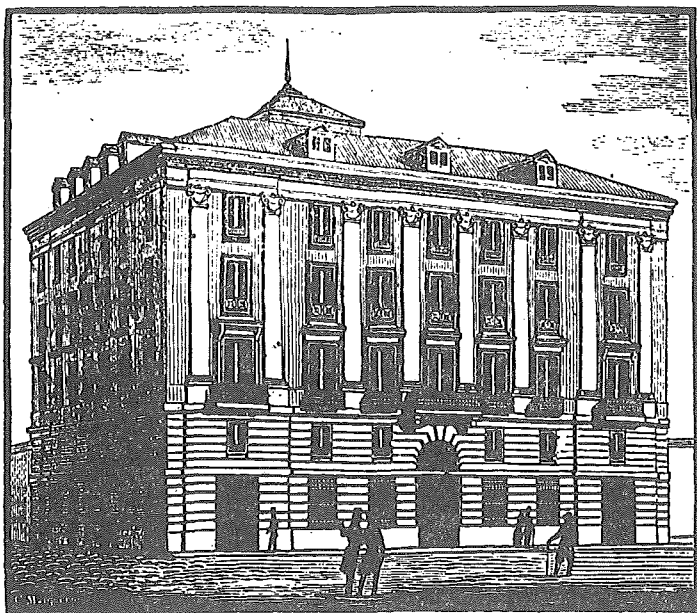


Fig. 11.—L. de Olavieta: Casa del Marqués de Casa-Irujo [derribada].

Finalmente, es Lucio de Olavieta quien completa este grupo de arquitectos, que si bien rebasan los años 50, sin embargo, su actuación más importante tiene lugar durante la minoría de edad de Isabel II. Sabemos de él que estudió con Moreno, conservándose muchos proyectos suyos de casas particulares, todas ellas muy bien dibujadas (32). Pero las dos obras más importantes que de él cono-

(31) A.S.A., Leg. 4-86-48: «Condiciones para el ajuste...». Ver Apéndice Documental III-2.

(32) Puede servir de ejemplo la de «D. José Miranda, dueño de la casa de las Infantas, n.º 21, m.ª 301, pidiendo licencia para construirla de nueva planta», en el A.S.A., Leg. 1-63-100 (año 1832).

co son la casa del marqués de Casa-Irujo, en la calle de Alcalá, y el convento de los Padres Misioneros de San Vicente de Paul, en la calle del Barquillo. El primer edificio desgraciadamente derribado lo conocemos a través del diseño original conservado en el Archivo Municipal, y firmado el 13 de febrero de 1836, y por un grabado de C. Marquerié publicado en el «Semanario Pintoresco» (33). Se empezó en marzo de 1836 y en abril del siguiente año ya se había terminado. La fachada principal tiene un cuerpo almohadillado, en el que se abren la planta baja y entresuelo, siguiendo en esto la norma dieciochesca. Inmediatamente encima vienen los pisos principal, segundo y tercero, cuyos huecos —balcones en el principal y ventanas en los superiores— están separados por pilastras jónicas que sostienen un entablamento. Siguiendo la costumbre madrileña, asoman unas buhardillas sobre la cornisa. La casa tenía una puerta principal, por la calle de Alcalá, y otra de servicio, por la calle de Barquillo, que daba a la escalera por la que se subía a las cocinas y buhardillas. En su día, el caserón contribuyó a dar prestancia a la calle de Alcalá y los madrileños estaban orgullosos de él porque recordaba «exactamente los brillantes hoteles de la nobleza parisiense en el faubourg Saint-Germain» (34).

Los diseños del convento e iglesia de los Padres Misioneros de San Vicente de Paul, en la calle del Barquillo con vuelta al llamado Rincón de San Cristóbal, se hicieron en abril de 1833, siendo aprobados por la Academia dos meses más tarde. En la actualidad nada queda del edificio. La fachada de más interés era la que daba a la calle del Barquillo, donde se veía una discreta puerta de entrada con fuerte carácter civil, lo cual es muy sintomático del momento. Tan sólo puede adivinarse su destino religioso por el trasdós de la cúpula, que lleva un gracioso remate. Por lo demás, la fachada era de gran sobriedad, con una rígida disposición de los huecos (35).

Como ejemplo de arquitectura clasicista, dentro de este período que hemos llamado de transición, cabe citar el cementerio de San Nicolás, construido por la archicofradía sacramental de San Nicolás y Hospital de la Pasión más allá de la puerta de Atocha. Su arquitecto fue José Alejandro y Alvarez, de quien volveremos a hablar como autor de las casas de Santamarca y de los duques de Tamames. La fachada del citado cementerio es de sencilla arquitectura y se compone de un cuerpo central elevado, con una cubierta piramidal rematada por un pequeño obelisco. Este cuerpo sirve de entrada principal y lleva en su fachada exterior dos pares de columnas del con-

(33) «Construcción civil, casa del Marqués de Casa-Irujo, calle de Alcalá», en S.P.E., núm. 53, 2 de abril de 1837, pág. 95.

(34) Ver nota número 33.

(35) A.S.A., Leg. 1-64-93: «La Comunidad de PP. Misioneros de S. Vicente de Paul pidiendo licencia para continuar la obra empezada en la casa n.º 1, m.ª 285, calles Real del Barquillo y Rincón de San Cristóbal».

sabido «orden de Pesto» (36), prolongándose el resto del edificio en dos alas laterales, largas y de poca altura. Sobre la entrada podía leerse el siguiente verso:

«Templo de la Verdad es el que miras;
no desoigas la voz con que te advierte
que todo es ilusión, menos la muerte.»

De análoga arquitectura son los cementerios abiertos o ensanchados por entonces. Arquitectura con fuerte carácter conservador de signo neoclásico (37).

LOS PRIMEROS BROTES ROMANTICOS DURANTE LA REGENCIA DE MARIA CRISTINA

El romanticismo tuvo en España, como en casi toda Europa, sus más tempranas manifestaciones en el mundo literario. La obra de E. Allison Peers sobre el movimiento romántico español (38) pone de relieve algunos hechos que conviene recordar aquí sumariamente, por la relación que con la arquitectura pueden tener al menos estética y cronológicamente.

Como es sabido, una de las bases del romanticismo fue la vuelta a la Edad Media, hecho que tiene su comprobación en la abundante literatura inspirada en ella. En España el número de obras de este tipo llegó a ser muy grande en el primer tercio del siglo, llegando a su apogeo con la publicación de los «Romanceros» (1828-1832) de Agustín Durán y la aparición del «Moro Expósito» (1834) de don Angel de Saavedra. Por otro lado, señala Allison Peers, «el período más agudo del teatro romántico-medieval es el comprendido entre 1834 y 1837» (39), es decir, coincidiendo con la muerte de Fernando VII y el comienzo de la Regencia de María Cristina. Concluye Peers que la década 1830-1840 es el período romántico por excelencia.

Este romanticismo, no sólo de fondo sino también de forma, dio la batalla al clasicismo en el mundo literario (40), lo que puede aplicarse al pie de la letra en el campo de la arquitectura, donde los primeros brotes románticos se presentaron como contrarios a la arquitectura

(36) S.P.E., núm. 43, 27 de octubre de 1839, págs. 343-344.

(37) Sobre éste y otros cementerios, véase la nota número 15 del capítulo I.

(38) E. ALLISON PEERS: *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, 1967 (2.ª ed.).

(39) E. ALLISON PEERS. *Ob. cit.*, pág. 173.

(40) MILA Y FONTANALS: «Clasicismo y Romanticismo», en *El Vapor*, 7 de agosto de 1838.

clasicista. Si bien «fue el eclecticismo, y no el romanticismo, el que realmente triunfó» al final (41).

Ahora bien, en España este romanticismo neomedievalista tiene una doble vertiente, como la tuvo nuestra historia desde el año 711, es decir cristianismo por un lado e islamismo por otro. Ello supone, ha supuesto siempre, dos estéticas diferentes, dos concepciones distintas del mundo. Y así frente al neomedievalismo de un Pugin, Barry, Victor Hugo o Viollet-le-Duc, siempre de carácter occidental, nuestra arquitectura, como la literatura (recuérdese el «Moro expósito»), mostrará una ambivalencia rica en matices tanto occidentales como orientales, siendo incluso estos últimos los que muchas veces representaran a nuestra «arquitectura nacional» en los concursos y exposiciones universales.

Ya se ha hablado de cómo con motivo de la Jura de Isabel II como Princesa de Asturias (1833), el Ayuntamiento levantó unos templos góticos sobre unas fuentes y «una dilatada galería de arcos góticos» en la subida a los Jerónimos, que comenzaba a la altura de las casas de Medinaceli y Villahermosa. Estos festejos se publicaron, escogiendo para ello caracteres tipográficos también góticos (42). Al año siguiente, y con motivo de las exequias de Fernando VII, al mismo tiempo que Mariátegui hacía sus diseños para la iglesia de San Isidro, Valentín Carderera hacía otros muy distintos para el catafalco que la Grandeza española dedicaba al fallecido soberano en la iglesia de San Jerónimo. Carderera, como hombre culto que era y gran conocedor de nuestro tesoro monumental, pensó en un templo de estilo gótico. En su «Descripción», hallada también por Pardo Canalís (43), se lee que se adoptaba «la arquitectura godo-germánica, no solamente por la elegante ligereza, riqueza y variedad que la distinguen, sino también por estar en perfecta armonía con el carácter de la Iglesia con la que se procuró guardar cierta correspondencia y proporción con sus divisiones y miembros; por lo cual se le dio la altura de cincuenta y un pies proporcionada a la base general de treinta, que permitía la localidad del crucero, sitio privilegiado donde debió de erigirse» (44). Su traza es muy sencilla: templo ochavado, sobre columnas que apoyan en un pedestal, arcos apuntados y polilobulados, gabletes y pináculos, sobre los que asoma un segundo templo a modo de linterna, rematado por una aguja. La decoración pintada corrió a cargo de Francisco Martínez de Salamanca, siendo la escultura de José Tomás.

(41) E. ALLISON PEERS. *Ob. cit.*, pág. 9.

(42) A.S.A., Leg. 2-438-12.

(43) Ver págs. 166 y 168 de la obra citada en la nota número 15.

(44) *Descripción del catafalco erigido en la iglesia del Real Monasterio de San Jerónimo de esta Corte. Por disposición de la Diputación permanente de la Grandeza de España para las Exequias que hizo la Clase por el Alma del Señor Don Fernando VII (Q.E.G.E.) el día 6 de octubre de 1834*, Madrid, Imprenta de don Antonio Mateis Muñoz, 1834.

Sin embargo, ya con anterioridad a 1833 Madrid había visto otros ejemplos neogóticos, pues en 1830, con motivo del nacimiento de la princesa Isabel, don Manuel Fernández Varela, Comisario General de la Santa Cruzada, había decorado la fachada de su casa con un pórtico y galería gótica. El mismo Fernández Varela volvió a engalanar su casa en día de la Jura con lujosos pórticos y galerías del mismo estilo gótico. Esta inclinación no fue, por supuesto, aislada; repitamos aquí lo que Isidro González Velázquez, hombre de exquisita sensibilidad, escribió de su estancia en Mallorca, sobre la Lonja de Palma: «...edificio magnífico que hay contiguo al referido consulado ... obra de un gusto gótico oriental el más delicado y de construcción la más caprichosa y elegante que en su clase se puede ver; tanto que lleno de gozo al observarle lo medí y diseñé con la mayor exactitud y escurpulosidad posible, figurándome estar copiando y observando lo más bello y selecto de los magníficos edificios de la Grecia y Roma ...» (45). La carta lleva fecha de 19 de abril de 1831. Dos años más tarde Inclán Valdés publicaba los citados «Apuntes... y observaciones sobre la (arquitectura) que se distingue con la denominación de gótica».

En un breve trabajo de López Otero sobre la arquitectura de 1844, se habla de un arco triunfal levantado en la calle de Alcalá para celebrar el regreso de la Reina Gobernadora, que ya no responde al patrón clásico de los diseñados para Fernando VII, sino que llevaba un arco apuntado, cubos y almenas (46). Por otro lado, entre los cafés famosos del Madrid cristino, el llamado del Espejo contaba con una «pieza gótica», gran novedad ambiental que atraería las tertulias de liberales y románticos. De los mismos años 30-40 citaremos el proyecto de un café que habría de levantarse en el Prado, a la derecha del monumento al Dos de Mayo. Tenía en la fachada unas arquerías apuntadas en las que estribaba todo su goticismo, pues la planta e interior del edificio respondían a formas puramente neoclásicas (47).

Años más tarde, en 1846, el Ayuntamiento encargó a un tal Gabriel Gironi dos rotondas «de arcos góticos», que habrían de colocarse en torno a las fuentes de Cibeles y Neptuno (48).

En todo ello intervino sin duda el movimiento romántico, pues goticismo y romanticismo van de la mano en los portavoces de la nueva corriente, es decir, en las revistas románticas tales como «El Artista» (1835-36) o «El Semanario Pintoresco Español» (empezado a publicar en 1836), en las que los grabados de sus portadas muestran una caprichosa arquitectura gótica, ingenua y bella a la vez, que recuerda las encuadraciones «a la catedral» puestas de moda en Francia por

(45) Ver capítulo II: «Isidro González Velázquez».

(46) MODESTO LOPEZ OTERO: «La Arquitectura en 1844», en *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 38, 1945, págs. 58-63.

(47) Este proyecto y otros similares pueden verse en el Archivo de la Academia de San Fernando, Sección de Planos.

(48) A.S.A., Leg. 4-86-35: «Festejos por el Matrimonio de la Reina Nuestra Señora en el Paseo del Prado».

Thouvenin. Entre nosotros se difundió en los últimos años del reinado de Fernando VII y en los primeros de la Regencia, alcanzando toda la primera mitad de siglo. En Madrid trabajó mucho en este tipo de encuadernaciones, que reproducían extrañas pero bellas sumas de elementos arquitectónicos, Miguel Ginesta (49). A las citadas revistas románticas, que son las que más datos contienen sobre arquitectura, pueden sumarse otras como el «Correo Literario y Mercantil», «El Siglo», «No me olvides» y «El Siglo XIX». La «oposición» estaba fundamentalmente representada por «La Abeja», «La Estrella» y el «Eco del Comercio».

Todo lo apuntado hasta aquí está muy lejos todavía del gran «gothic revival» de un Pugin, por ejemplo, pero es una fase preliminar por la que atraviesa toda Europa antes de abordar las grandes estructuras arquitectónicas, corriente cuya existencia era desconocida hasta ahora entre nosotros. Sin este movimiento inicial es imposible después entender la obra de un Cubas, Madrazo o Aparici. Terminemos diciendo que este primer goticismo se hace al margen de la Academia, la cual sigue fiel al canon de Vitruvio y Palladio, si bien vive de recuerdos porque no ha surgido ninguna figura de la talla de un Villanueva, capaz de resucitar «Los Diez Libros de la Arquitectura». Digamos que en este sentido la Academia, que ya ha empezado a hacer algunas «academias» de estilo gótico, atraviesa la crisis más honda de toda su existencia, en los años anteriores a la creación de la Escuela de Arquitectura.

Junto a estas muestras, débiles aún, del que llamamos neomedievalismo de origen occidental, que conoce la música pero no la letra de la auténtica arquitectura gótica, existen otros ejemplos de una temprana arquitectura neo-orientalista, cristalizada entre nosotros a través del singular monumento de la Alhambra. Ello dará a nuestro arte romántico (50) un peculiar matiz difícil de encontrar en otros países, cuyos artistas se inspiraron muchas veces en estos tópicos temas españoles. Así surgió lo que hemos llamado el fenómeno del «Alhambrismo», al que no fueron extraños hombres como Washington Irving, Debussy, Toscanini, D. Roberts, Owen Jones, etc.

Los primeros pasos en este sentido fueron dados en el siglo XVIII por Jovellanos y Villanueva. En efecto, el primero hizo varios informes para la Academia de San Fernando sobre las antigüedades árabes de Granada y Córdoba, y muy concretamente sobre los monumentos principales de ambas ciudades: la mezquita de Córdoba y la Alhambra de Granada. Tras los interesantes informes de Jovellanos (51), la Academia decidió enviar a Villanueva y Pedro Arnal, bajo la dirección del

(49) PEDRO BOHIGAS: *El libro español*, Barcelona, 1962, pág. 235.

(50) Sobre el arte romántico en España véase J. F. RAFOLS: *El arte romántico en España*, Barcelona, 1954. Si bien la parte dedicada a la Arquitectura es muy breve e incompleta.

(51) *Actas de la Academia de San Fernando*, 1832.

capitán de Ingenieros don José Hermosilla (52), a dichas ciudades para dibujar los citados monumentos, lo cual hicieron «con la puntualidad y destreza propias de su pericia». Estos dibujos se grabaron después, publicándose bajo el título general de «Antigüedades árabes de España».

Es interesante conocer que uno de los más grandes arquitectos del neoclasicismo en Europa ya vio y diseñó con interés la arquitectura más anticlásica que darse pueda. Pero hay que insistir en que todo esto lo hacía la Academia al margen de la enseñanza, a diferencia de lo que ocurrirá años más tarde. Ya en este sentido tiene interés la actitud de la Academia, la cual, en 5 de diciembre de 1841, nombró académico de mérito al arquitecto inglés Owen Jones, por una colección de diseños sobre la Alhambra que remitió a aquella Corporación (53). Owen Jones había estado en España en 1834 y 1837 midiendo cuidadosamente el monumento granadino, cuyos completos dibujos pasaron después a la estampa en Londres, el año 1842 (54).

Más tarde vinieron pintorescas restauraciones, llevadas a cabo con un criterio muy discutible, y que fueron creando en torno a la Alhambra un clima que tuvo su más inmediata respuesta en los conocidos «salones árabes». De éstos, los más importantes de los años 50 fueron, uno el que Rafael Contreras enquistó en el Palacio Real de Aranjuez, en 1848, y otro, el del Palacio de Vista-Alegre, en Carabanchel Bajo, construido por doña María Cristina, en fecha que desconozco pero que pudo ser durante la minoría de edad de Isabel II, y que después pasó a manos del banquero don José de Salamanca (55). Este último salón recordaba el llamado «salón de la Barca» de la Alhambra. Alicatados, alfarjes, celosías, estucos, y todo el repertorio formal y policromo granadino, estaba llevado allí minuciosamente con cierto sentido arqueológico.

Estos datos de «neoalhambrismo», junto con otros como el del «salón oriental» que había en los jardines reservados del Retiro, muestran que fue precisamente en las construcciones regias donde primero se dio este tipo de ambientación, que, por otra parte, significaba lujo y poder, al mismo tiempo. El aludido «salón oriental» del Retiro existía ya en 1840, año en el que Mesonero Romanos dice que «no se ha podido averiguar de cierto cuál fue el objeto de su construcción» (56). En estos mismos jardines reservados, sigue diciendo el Curioso Parlante, había junto a la montaña artificial dos casitas, la del Pobre y la del Pescador, y un «embarcadero chinesco». Es curioso este dato porque coincide con otros hechos ya mencionados. Me refiero a

(52) A.A.S.F., Leg. 1-44.

(53) Ver nota anterior.

(54) Owen Jones: *Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra, from drawings taken on the spot in 1834 and 1837*, London, 1842 (2 vols.).

(55) I.E.A., número IV, 30 de enero de 1883, pág. 69: «Palacio de Vista-Alegre».

(56) R. MESONERO ROMANOS: «Los jardines reservados del Retiro», en S.P.E., número 27, 5 de julio de 1840, págs. 209-212.

la decoración chinesca que se levantó en el Salón del Prado, en 1846, con motivo del matrimonio de Isabel II con Francisco de Asís (57). El proyecto lo hizo el arquitecto José Abrial, y está firmado el 28 de septiembre de 1846. La subasta de la obra salió dos días después en el «Diario de Madrid» (58).

Lo que, en definitiva, significa todo este neogoticismo, alhambrismo y arte chinesco es en última instancia la libertad del artista frente al estilo único de la Academia. Libertad, palabra sagrada a la que se hubieron de someter en parte nuestra vida e instituciones, y entre éstas una muy concreta: la Academia. Demos un paso más y nos encontramos ya con la Escuela de Arquitectura, más flexible que la Academia, la cual representaba una especie de «absolutismo artístico». Recordemos, para terminar este capítulo, lo que sobre la libertad escribía Mariano José de Larra en 1836: «Libertad en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. He aquí la divisa de la época, he aquí la medida con que mediremos» (59).

LA CREACION DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA. PLANES DE ESTUDIO Y REFORMAS

Entre otras muchas instituciones que se reformaron en España, al afianzarse el régimen liberal en la cuarta década del siglo XIX, se encuentra la Academia de San Fernando. La enseñanza impartida por esta institución resultaba anticuada y no respondía a las nuevas exigencias del momento, especialmente en materia de arquitectura. Nuevos materiales, como el hierro, exigían nuevas formas. La construcción de mercados o estaciones de ferrocarril, esto es, la llamada arquitectura del progreso, no tenía cabida en el cuadro de enseñanzas de la Academia. Por otra parte, el romanticismo había quebrantado el sólido neoclasicismo que venía a ser el alma de la Academia desde su fundación. Público y artistas vuelven la cabeza hacia estilos y formas de otras épocas y la Academia se ve obligada a dirigirse en aquella dirección para conservar su papel fiscal y rector de las Bellas Artes.

Según Caveda (60), «en breve plazo y con muy escaso trabajo el albañil y el carpintero venían a conseguir el título de arquitecto», debido a que el dibujo se limitaba tan sólo a cinco meses de estudio, y

(57) S.P.E., núm. 43, 8 de noviembre de 1846, pág. 53.

(58) A.S.A., Leg. 4-86-35: «Relación de los adornos que se han de emplear en el Salón del Prado para las fiestas Reales».

(59) Citado por E. ALLISON PEERS, *ob. cit.*, vol. I, pág. 321.

(60) CAVEDA: *Memorias...*, t. II, págs. 278-279.

que había únicamente una clase de Aritmética y Geometría, «con algunas otras para todas las materias de la Arquitectura». Creo que Caveda exagera, y mucho, describiendo tan simplemente el aprendizaje de la Arquitectura dentro de San Fernando, pues basta ver en su Archivo los dibujos de los alumnos, a base de escrupulosísimos estudios de perspectiva, de soberbias aguadas, de difíciles alzados y secciones, para comprender que no era tan sencillo su estudio (61). En realidad, lo que ocurría es que los arquitectos no se formaban en la Academia, sino en los estudios particulares de algún arquitecto, o bien directamente con él. Es el caso de Sánchez Pescador o de Olavieta, que estudiaron con Custodio Teodoro Moreno, o el de Isidro González Velázquez, colaborador y discípulo predilecto de Villanueva. Con ello, y contra lo que a primera vista pueda parecer, la enseñanza no se apartaba del criterio académico, pues siendo los maestros la mayoría de las veces, por no decir siempre, miembros de la Academia, sabían perfectamente lo que allí se exigía para conseguir el título. Así, el aprendizaje de los alumnos iba derechamente encaminado al exigido «academicismo». La conclusión que fácilmente se extrae de esto es que la Academia, al menos en el período en que aquí se trata, no se preocupaba tanto de enseñar arquitectura como de fiscalizar con unas pruebas los conocimientos que poseía el aspirante a arquitecto. Por supuesto que la Academia también tenía sus «clases», pero éstas no estaban bien organizadas, y es aquí donde Caveda sí tiene razón.

La situación descrita fue sostenible mientras no fueron muchos los alumnos, mientras España estuvo cerrada en sí misma, mientras los arquitectos no viajaron a otros países que no fuera exclusivamente la pensionada Roma; mientras, en conclusión, dirigía el país un gobierno poco flexible, antirreformista e incapaz de admitir una crítica sin ser sospechosa de atentado político.

Cuando este «status» cedió al llegar los liberales al poder, y pasada la etapa transitoria de la Regencia, los propios individuos de la Academia elevaron a la Reina una petición de reforma de la enseñanza, con la cual se intentaba poner al día los estudios, fijar un plan, las asignaturas, años a cursar, para, en definitiva, convertirse en lo que hoy llamaríamos enseñanza oficial. De la importancia de este impulso renovador puede darnos idea el comentario de Caveda (62) al referirse a esta forma, diciendo que más que reforma se trataba de establecer la enseñanza «de nuevo, pues que realmente no existía».

La respuesta no se hizo esperar y el 25 de septiembre de 1844 un Real Decreto reorganizaba la enseñanza, creando además una Escuela de Arquitectura al margen de la Academia, aunque no desvinculada de

(61) Para todo lo referente a la enseñanza de la Arquitectura en la Academia de San Fernando véanse los legajos 1-28, 29, 30: «Plan de Estudios, Informes y trabajos preparatorios para un completo estudio del plan general de enseñanza en las Bellas Artes, efectuados por la Academia de 1759 en adelante».

(62) Ver nota 60.

ella. El nuevo plan dividía en dos partes los estudios: preparatorios y especiales.

Los preparatorios los debía hacer el alumno por su cuenta, fuera de la Escuela, pudiendo cursar libremente algunas asignaturas en la Academia. Una vez obtenido el certificado de haber asistido, en un centro público, a las materias de lo que llamaban el «preparatorio», pasaba directamente a la Escuela. Allí, y a lo largo de cinco años, más un tiempo después de prácticas, hacían los estudios especiales. Las materias que comprendían ambos estudios eran las siguientes:

1.º Estudios Preparatorios.	{	Aritmética	{ a cursar en la Academia
		Algebra	
		Geometría	
		Secciones Cónicas	
		Física y Química General	
		Dibujo	
		Paisaje	
2.º Estudios Especiales ...	{	Adornos	{ a cursar en la Academia
		Mecánica racional aplicada a las construcciones	
		Geometría Descriptiva	
		Perspectiva	
		Corte de Piedras y Maderas	
		Historia General de la Construcción	
		Análisis de Materiales	
		Arquitectura Civil e Hidráulica	
		Teoría del Arte y de la Decoración	
		Dibujo Arquitectónico	
	{	Copia de Edificios antiguos y modernos	{ a cursar en la Academia
		Arquitectura Legal	
		Práctica del Arte	

El problema que vino a plantearse inmediatamente fue el distinto grado de madurez y preparación que tenían los alumnos, llegados a la Escuela, por la diversa procedencia de su preparación. Si a esto añadimos que la obtención de certificados era relativamente fácil, se comprenderá el por qué la Academia a los cuatro años de ver el escaso rendimiento de los alumnos, exigió un examen previo antes de pasar a la Escuela. No conformes aún con este sistema, se pensó en crear una Escuela Preparatoria para los estudios especiales de Caminos, Minas y Arquitectura, la cual fue definitivamente sancionada por una Real Orden del 6 de noviembre de 1848. A decir verdad, la solución no venía a remediar gran cosa el problema de los estudios preparatorios, pues los futuros arquitectos estudiaban con poca profundidad materias que eran muy importantes para su formación, mientras que otras, por ser más específicas de Caminos y Minas, no les interesaban. Para no prolongar demasiado la carrera, a raíz del establecimiento de dicha

Escuela Preparatoria, los cinco cursos del primer plan quedaron reducidos a cuatro, con las asignaturas siguientes:

- | | | |
|---------------------------------------|---|---------------------|
| 1. ^{er} año | { | Estereotomía. |
| Mecánica aplicada. | | |
| Mineralogía. | | |
| Dibujo arquitectónico. | | |
| 2. ^o año | { | Construcción. |
| Copia de Dibujos antiguos y modernos. | | |
| 3. ^{er} año | { | Arquitectura Legal. |
| Historia de la Arquitectura. | | |
| Principios de Composición. | | |
| 4. ^o año | { | Composición. |
| Práctica del Arte. | | |

La falta de experiencia en materia de enseñanza hizo que en poco tiempo se ensayaran varios planes, y, así, no llevaba en vigor seis años el plan de 1848 cuando se suprimió la Escuela Preparatoria (1854). Nuevos estudios, nuevos informes y, por fin, en el 24 de enero de 1855 se dio a conocer un nuevo plan que, afortunadamente, iba a ser más duradero. Era mucho más completo como planteamiento general de la carrera y dio, desde luego, buenos resultados. Tenía un total de seis cursos, amén de los estudios preparatorios en los que se exigía Aritmética, Álgebra (63), las series y Cálculos de los límites según Bourdon, la Geometría según Vincent, la Trigonometría y Geometría analítica de dos y tres dimensiones según Lefebure de Fourcy, Dibujo lineal y Dibujo de figura y adorno.

En los cursos de la Escuela se impartían las siguientes disciplinas:

- | | | |
|--|---|---|
| 1. ^{er} año | { | Cálculo diferencial e integral: Topografía. |
| Geometría Descriptiva. | | |
| Dibujo topográfico y de Arquitectura. | | |
| 2. ^o año | { | Mecánica racional, con la aplicación de sus teorías especulativa y experimentalmente a los elementos empleados en las construcciones. |
| Aplicaciones de la Geometría descriptiva a las sombras, perspectiva y gnomonía. | | |
| Mineralogía y Química, aplicada a los usos de la Arquitectura: análisis, fabricación y manipulación de los materiales. | | |
| | | |

(63) Incluyendo teoría general de ecuaciones y funciones.

- | | | |
|----------------------|---|---|
| 3. ^{er} año | { | Mecánica aplicada a la parte industrial del arte de reedificar.
Estereotomía de la piedra, madera, hierro y trabajos gráficos de esta asignatura.
Dibujo de Arquitectura. |
| 4. ^o año | { | Teorías mecánicas, procedimientos y manipulaciones de la construcción civil e hidráulica. Conducción, distribución y elevación de agua. Resolución gráfica de problemas de construcción. Replanteos y monteos.
Nociones de Acústica, Óptica e Higiene aplicadas a la Arquitectura.
Elementos de la teoría del Arte y de la composición, como preliminares a la Historia de la Arquitectura y al análisis de los edificios antiguos y modernos.
Elementos de composición y algunos proyectos de tercer orden. |
| 5. ^o año | { | Historia de la Arquitectura y análisis de los edificios antiguos y modernos.
Composición. |
| 6. ^o año | { | Arquitectura Legal. Ejercicios de la profesión. Tecnología.
Composición. |

Como puede verse, los cuatro primeros años eran fundamentalmente teóricos, si bien en el cuarto curso se empezaba a estudiar composición y a hacer proyectos. En cambio, los dos últimos cursos, que suplían las prácticas de planes anteriores, tendían a familiarizar al estudiante con el ejercicio de su profesión, siendo asignaturas básicas las de composición.

Para que todo estuviera en orden y evitar los problemas surgidos sobre la competencia de los arquitectos, maestros de obra, aparejadores y agrimensores, el Ministerio de Fomento publicó, según dictamen de la Academia, el Reglamento de 23 de julio de 1861, coincidiendo con la salida de la primera promoción de arquitectos del plan 1855.

Siendo insuficiente el edificio de la Academia para albergar todas las cátedras que exigía la reforma, se trasladaron «provisionalmente» los estudios de Arquitectura, en 1848, a la parte conventual del Colegio Imperial de San Isidro, hasta que se construyó la nueva Escuela de Arquitectura en la Ciudad Universitaria en 1930 (64). En aquel edificio, que en seguida se quedó también pequeño —en 1867 contaba con doscientos alumnos—, se formaron los arquitectos que trabajaron en Ma-

(64) MODESTO LOPEZ OTERO: «La nueva Escuela de Arquitectura en la Ciudad Universitaria», en *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 20, 1943, págs. 296 y siguientes.

drid durante todo el siglo XIX. Allí se formó una Biblioteca que, al igual que la enseñanza, no se limitó a los libros relativos a la arquitectura greco-romana, sino que en sus estantes hicieron aparición «tratados especiales de estilo latino, del bizantino, del ojival, del árabe y del Renacimiento, acompañados de los planos, alzados y detalles de sus principales monumentos» (65). Nótese que para el arquitecto del siglo XIX, y esto es quizás una herencia del neoclasicismo, la historia de la arquitectura terminaba en el Renacimiento, siendo completamente ignorado el Barroco, por lo que en la mencionada biblioteca no se encontraba ningún libro sobre este tema. Ya sabemos que la comprensión del Barroco llegará más tarde, como ahora parece empezar a entenderse el siglo XIX. La Historia del Arte da la impresión de necesitar siempre un margen temporal, acercándose a él cuando paradójicamente está más lejos.

Además de la Biblioteca, se formó una buena colección «de vaciados de ornamentación plateresca y árabe ... así como otros detalles de estilo romano-bizantino». A ello hay que agregar el considerable número «de dibujos originales, vistas perspectivas, alzados y planos», muchos de los cuales se perdieron desgraciadamente en la guerra española (1936-1939). Sobre dichos vaciados y consultando la bibliografía citada se formaría la futura generación del eclecticismo, si bien habrán de pasar aún algunos años. Como apunta Caveda, todo ello era «para connaturalizarlos (a los alumnos) con los diversos estilos» (66).

Esta labor lenta y paciente de recopilación de datos y dibujos tenía por finalidad una muy noble tarea que sólo los modernos medios de reproducción han podido superar. Me refiero a la publicación de nuestros monumentos, en magníficas planchas grabadas, que aún hoy sigue resultando útil su consulta. La Comisión Central de Monumentos proyectó un interesante «viaje arquitectónico a las provincias de España», en 1846. La idea encontró apoyo en el Gobierno, que, por una Real Orden de 3 de julio de 1856, creó una Comisión «compuesta de artistas y literatos distinguidos», que daría forma a la monumental publicación de los «Monumentos Arquitectónicos de España». Baste decir que en la Europa de 1856 no hay otra obra equivalente. A ésta siguieron otras, de carácter distinto, pero también de gran interés como fiel exponente del redescubrimiento del arte «nacional». Así ocurre con la conocida obra «Recuerdos y bellezas de España», a la que contribuyeron hombres notables de la época, como Pífferrer, Pí y Margall, Quadrao o Pedro Madrazo (67).

No se puede terminar este apartado sin recordar una obra de Caveda, tan citado en el presente capítulo, aparecida en 1848, que lleva por título «Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España» (68), y que viene a ser un resumen de la

(65 y 66) CAVEDA: *Memorias...*, t. II, pág. 291.

(67) Se comenzó a publicar en 1839.

(68) JOSE CAVEDA: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, 1848.

historia de la arquitectura española terminando en el neoclasicismo. Finalmente, añadiremos la publicación de «El Arte en España», que empezó a aparecer en 1862, bajo la dirección de Cruzada Villamil, conteniendo muchos datos de interés, y «El Museo Universal», publicado a partir del 1857. Como puede suponerse, todo este clima, muy distinto del de la Academia, produciría resultados también diferentes. Sin embargo, antes de ver sus frutos, necesariamente habremos de referirnos a la obra de unos arquitectos que actuaron de puente entre la Academia y la Escuela. Arquitectos que pudiéramos llamar de transición, pero no al modo de como lo hicimos con respecto a Mariátegui o a Sánchez Pescador, que se mantuvieron al margen de los problemas de la enseñanza y de la formación de los futuros arquitectos. Me refiero a Laviña, Colomer y Alvarez Bouquel, que forman la última generación académica.

LA ULTIMA GENERACION ACADEMICA : LAVIÑA, COLOMER Y ALVAREZ BOUQUEL

La Escuela de Arquitectura no partió de cero, sino que contó con una experiencia y con unos hombres que la pusieron en marcha. Entre ellos están Laviña, Colomer y Alvarez Bouquel.

Los tres tuvieron todavía una formación académica, siendo individuos de mérito antes de 1844. Los tres se dedicaron a la enseñanza en la nueva Escuela —Colomer y Alvarez Bouquel fueron incluso directores de la misma—. Y los tres, finalmente, murieron entre 1868 y 1870, por lo que su obra queda encajada perfectamente dentro del reinado de Isabel II.

Matías Modesto Laviña Blasco es de los tres el único que no se formó en la Academia de San Fernando, si bien revalidó allí su título. Su padre era carpintero de Zaragoza, casado con María Blanco, de Daroca. Matías nació en aquella ciudad el 24 de febrero de 1796, donde aprendió el oficio del padre. Carpintería, ebanistería, canto y dibujo fueron las primeras aficiones del futuro arquitecto. Tras estudiar en los Escolapios, frecuentó las clases de dibujo en la Academia de Nobles Artes de San Luis, a la vez que aprendía música y canto con el maestro de capilla Cuéllar. Hizo dibujo de figura con el pintor de cámara Buenaventura Salesa (69), y entre todos consiguieron enviarle a Roma en 1816.

Cuando Laviña llegó a la Ciudad Eterna no se había inclinado aún por la arquitectura, y allí estuvo algún tiempo sin decidirse por la música ni la pintura. Fue ésta la que le sedujo más de momento e in-

(69) MODESTO LOPEZ OTERO: «D. Matías Laviña Blasco», en *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 83, 1948, pág. 465.

gresó en la Academia de San Lucas. Allí cursó dibujo y anatomía, llegando a obtener un primer premio «por una escena ideal presentada en la Exposición de aquel año» (70). Decidiéndose finalmente por el estudio de la arquitectura, asistió al Archigimnasio Romano, donde estudió lo que exigía el plan vigente, que constaba fundamentalmente de matemáticas, física, química y nociones de historia y antigüedades. No por ello dejó de asistir a la Academia, donde seguía «cursando delineación y ornamentación arquitectónica, composición y construcción». En Roma trabó amistad con el prelado de los establecimientos españoles en aquella ciudad, el cardenal Marco, quien actuó de protector suyo.

Por fin, y tras un brillante examen, Laviña alcanzó el título de arquitecto en Roma el 20 de diciembre de 1830.

Este mismo año volvió a España, instalándose en Zaragoza primero y después en Logroño. Hasta 1844, año en que se trasladó a Madrid, sus obras más importantes fueron, en Zaragoza, el palacio del duque de Villahermosa, los planos para la Aduana de Canfranc y la decoración de fachadas con motivo de la Jura de la princesa.

Durante su estancia en Logroño, donde fue maestro mayor del Municipio y donde contrajo matrimonio, en 1841, con María Sinforosa Martínez, intervino en las obras de fortificación de la ciudad, proyectó el paseo del Siete, habilitó el convento del Carmen para instituto e hizo el proyecto de un teatro que no se llegó a ejecutar.

Por problemas surgidos entre el Ayuntamiento riojano y Laviña, éste se trasladó a Madrid, donde solicitó de la Academia ser admitido como individuo de mérito, a lo cual accedió la corporación tras unas pruebas que fácilmente superó nuestro arquitecto (agosto de 1844). Su primer trabajo en la Corte consistió en dirigir artísticamente la conocida platería de Martínez, donde ejecutó algunos trabajos notables (71). Sin embargo, pronto entró en contacto con la enseñanza a la que se dedicó con entusiasmo, obteniendo por concurso la cátedra de Dibujo de Adorno, en febrero de 1817. Tras dos años de docencia recopiló sus lecciones en una «Cartilla de Adorno», la cual y a propuesta de la Academia de San Fernando, se declaró texto oficial para las Academias provinciales de Bellas Artes. La cartilla tiene interés por el criterio que Laviña expone con respecto a los «estilos diversos», propugnando el estudio de todos ellos, sin exclusión de ninguno (72), dando a ello su aprobación oficial la Academia, hecho que no hubiera ocurrido en los años de Villanueva. Estamos asistiendo al cambio de estética que se produce en el seno de la Academia hacia los años 50. No fue la Cartilla la única obra

(70) MATIAS LAVIÑA: *La Catedral de León*, Madrid, 1876, con prólogo biográfico a cargo de Manuel M. Fernández y González.

(71) Entre ellos pueden citarse el servicio de altar para el Papa Gregorio XVI y la «máquina» para la exposición del Santísimo en la Capilla Real.

(72) A.A.S.F., Leg. 1-44: «Memoria presentada a la Academia por Laviña, aprobada el 4 de noviembre de 1849». Ver Apéndice Documental III-3.

publicada por Laviña, sino que escribió otras muchas, entre las que destacamos por su carácter didáctico el «Tratado elemental de Geometría descriptiva» (Madrid, 1859), y un magnífico «Diccionario de Arquitectura», inconcluso, pero que contaba con 5.900 voces, regalándolo a la Academia de San Fernando poco antes de morir.

En Madrid no construyó mucho, pero lo poco que de él conservamos merece la pena analizarlo. Su obra más importante fue el palacio de los duques de Granada de Ega, en la cuesta de Santo Domingo. En él se manifiesta de un modo claro y noble su formación romana y es un buen ejemplo de la arquitectura isabelina, en la que al neoclasicismo austero y severo sucede un neoromanticismo renacentista, más jugoso y amable. Consta de dos plantas, siendo la baja —que incluye un semisótano— sencilla, con simples huecos que llevan arcos de medio punto. La planta noble es por el contrario elegante y muy adornada. Lleva pilastras de orden jónico, con volutas muy recortadas que sostienen el entablamiento también de perfil clásico. Las ventanas están guarnecidas con molduras formando un todo de gran interés. En la fachada de este palacio, Laviña utilizó el llamado «cemento romano» en la decoración, introduciendo su uso en Madrid y después utilizado en otros edificios, como la iglesia de San Jerónimo o en la de las Calatravas. En el Archivo de la Academia de San Fernando (73) aparece Laviña como autor del palacio del duque de Veragua, antes atribuido a Alvarez Bouquel (74). Afortunadamente aún se conserva, en la calle de San Mateo, y la fachada siendo correcta se muestra mucho más severa que el anterior edificio. Quizá porque se trata de una reforma o porque había algo que conservar, el hecho es que en nada se parece al palacio del duque de Granada. Tiene una columnata rematada por un frontón en la planta alta y resulta extraño el sentido plano de la fachada, cuando sabemos que Laviña gustaba de guarnecer con pequeños adornos y molduras los huecos, cornisas, etc. Un tercer edificio, la casa de Luis Portilla, nos ha sido imposible de identificar.

Nombrado académico de número de San Fernando, en 1857, aún le quedaba un difícil cometido como arquitecto, la restauración de la catedral de León. En Francia, Viollet-le-Duc había comenzado por encargo de su gobierno a restaurar todas las catedrales y edificios góticos que se encontrasen en mal estado. Este afán restaurador se dejó sentir muy pronto entre nosotros, y de todos los monumentos de la Península posiblemente era la catedral de León el que se hallaba en peor estado. Así como en Inglaterra, Francia y Alemania el fenómeno del neogoticismo constructivo y restaurador se había producido mucho antes que en nuestro país y por lo tanto contaban con publicaciones y arquitectos preparados para ello, aquí, en España, no había quien se hiciese cargo de una obra de tanta responsabilidad.

LAM. XVIII. - A

(73) A.A.A.F., Leg. 1-44.

(74) GAYA MUÑO, obra citada en la bibliografía general, págs. 145 y 153.

Sólo Laviña se decidió a emprender su restauración, que todos dicen no ser muy afortunada, pero que a nuestro modo de ver no se puede juzgar tan a la ligera. Puede servir de base para su enjuiciamiento un pequeño libro, poco conocido, escrito por Laviña, pero publicado después de su muerte (75). Desde luego su formación clásica no era la más apropiada para abordar la restauración de la catedral, pero al menos contuvo de momento la inminente ruina del edificio apeando las bóvedas y consolidando las partes más afectadas. Nueve años estuvo Laviña dedicado a León, donde una enfermedad de pecho, agravada por los fuertes fríos de aquella ciudad, le llevó a la muerte en Madrid, el 15 de enero de 1868.

En el concurso general de la Academia de 1831, se habían propuesto los siguientes temas:

1.^a Clase: Proyectar una biblioteca.

2.^a Clase: Proyectar una galería abierta.

3.^a Clase: Copiar la fachada del conde de Altamira, en la calle de la Flor, obra de Ventura Rodríguez;
y entre los presentados figuran:

1.^a Clase: Aníbal Álvarez.

2.^a Clase. Narciso Pascual y Colomer.

3.^a Clase: Juan Francisco Moreno.

Tanto Álvarez como Colomer, que coincidieron en su aprendizaje en la Academia, ganaron aquel año el primer premio, cada uno en su clase.

Juan Francisco Moreno era sobrino de Teodoro Custodio Moreno, que no alcanzó renombre como arquitecto.

Aníbal Álvarez Bouquel había nacido en Madrid, en 1806, y desde un principio su formación se basó en el más estricto clasicismo académico, afirmado con los años pasados junto al ya anciano Isidro González Velázquez que le llamaba «mi apreciable discípulo» (76).

Habiendo obtenido el primer premio de arquitectura en el concurso general de 1832 marchó primero a Roma, donde estuvo pensionado cuatro años, y después viajó por Francia (77). A su vuelta fue nombrado arquitecto de mérito, en 1839, por el celo demostrado en los «cuarenta y tres dibujos de monumentos romanos con razonada descripción y la memoria acerca de los materiales empleados en la antigüedad clásica» (78). Sin embargo, el clasicismo de Alva-

(75) Ver nota número 70. Sobre la labor de Laviña en León, así como la de sus sucesores en la restauración de la Catedral, véase PEDRO NAVASCUES PALACIO: «Las fachadas de la Catedral de León», en *Revista de la Universidad de Madrid*, número homenaje al profesor Angulo (en prensa, mayo 1972).

(76) Ver pág. 69 de la obra citada en la nota número 70 del capítulo II.

(77) A.A.S.F., Leg. 1-44.

(78) MODESTO LOPEZ OTERO: «Don Aníbal Álvarez Bouquel», en *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 83, 1948, pág. 465.

rez está lejos del que caracteriza el primer tercio de siglo. La obra de Alvarez tiene toda la gracia del neoitalianismo cuatrocentista, que da una personalidad peculiar a la arquitectura isabelina. Ello indica un refinamiento en la arquitectura que coincide perfectamente con el reconocimiento burgués y capitalista que en Madrid se produce entre los años 40 y 50.

Fue profesor de la Escuela desde 1844, correspondiendo a estos años su labor más importante en Madrid como proyectista de palacios y casa de vecindad. Alvarez llegó a tener un estilo propio dotando a las fachadas de sus casas de una elegancia indiscutible que rompía con la monotonía de las construcciones fernandinas. La obra de mayor relieve que de él nos ha llegado, si bien reformada, es el palacio del banquero don Manuel Gaviria, en la calle del Arenal (79). Consta de una planta baja en la que se abre elegante entrada flanqueada por pilastras, piso principal con huecos abalconados y un piso alto que se abre al exterior con pequeños vanos, muy bien encajados en una franja decorada con guirnaldas. Una sencilla cornisa remata la fachada, que tanto por sus proporciones como por sus detalles está inspirada en los palacios italianos del Quattrocento. El palacio tenía una fachada lateral que daba a la nueva calle abierta entre Arenal y Mayor, en la que se abrían las entradas a las cocheras. Su organización, por corresponder a la zona de servicio, era más simple que la fachada principal. De su interior hay que destacar la suntuosa escalera, finamente decorada con pinturas de sobria coloración, reproduciendo motivos italianos de candelieri, todo ello muy dentro de la citada línea cuatrocentista. Es magnífico, igualmente, el salón principal de la planta noble que, aunque deteriorado como el resto del edificio, aún conserva las pinturas de Espalter, en un estilo muy semejante al del techo del salón de sesiones del Congreso de Diputados.

LAM. XIX. - C, D

Semejante carácter tenía la casa-palacio del banquero Bernar, en la carrera de San Jerónimo, 38, y por desgracia demolida para levantar el Banco Exterior de España. Para otra entidad bancaria, Banco del Fomento, construyó en el mismo año de 1847, en la calle de Alcalá (80), un pequeño y elegante edificio de tres plantas (81). Su fachada llevaba un primer cuerpo imitando hiladas de piedra horizontales, mientras los otros dos pisos superiores llevan cada uno elegantes pilastras de orden jónico soportando su respectivo entablamento. El remate lo compone una sencilla balaustrada, a la cual era muy aficionado Alvarez. El proyecto está firmado el 16 de abril de 1844.

LAM. XIX. - B

(79) A.S.A., Leg. 4-48-84: «El Excmo. Sr. D. Manuel Gaviria solicitando permiso para reedificar la casa C. Arenal, n.º 9».

(80) Número 12 de la manzana 265.

(81) A.S.A., Leg. 4-48-58: «D. Aníbal Alvarez en representación del Banco de Fomento, pidiendo la tira de cuerdas para la casa ...».

La distribución descrita en el Banco de Fomento podría servir como pauta de las obras llevadas a cabo por nuestro arquitecto en los años 40. Así, por ejemplo, puede verse el mismo almohadillado bajo pilastras y coronamiento de balaustradas, en la casa que construyó, en 1844, en la plazuela de Bilbao esquina a la costanilla de los Capuchinos, propia de don José Canga Argüelles (82).

Fachadas más sobrias, pero siempre contando con algunos de los elementos citados como distintivos de su estilo, son la suya propia en la calle de la Cruz (83), de 1844 (84), la de Ginés Bruguera, en la calle Valverde (85), de 1844 (86), y la de Narciso Bruguera, fuera de la puerta de Recoletos, también de 1844 (87). De 1846 son la casa de Manuel de Gaviria, en la calle Angosta de Majaderitos (88) y la fachada del jardín de la casa del marqués de Casa-Riera (derribada), que se encontraba en la calle de Alcalá. La elegante puerta del jardín, con magníficos hierros, muestra cierto influjo francés (89).

Otras casas suyas, más o menos alteradas por reformas posteriores son: el número 10 de la calle Tudescos, el 15 de la calle del Príncipe, el 22 de la del Prado, la casa del Café Suizo y la Gran Peña, en la esquina de las calles de Alcalá y Sevilla —derribada para construir sobre su solar el Banco de Bilbao (90)— y el palacio del duque de Sevillano, desaparecido en los derribos efectuados para dar paso a la Gran Vía. Este estilo que hemos llamado característico de Alvarez fue evolucionando con el tiempo, y algunas de las casas que construyó después de los años 50 denotan el cambio. Así, por ejemplo, en la casa que de él se conserva en la carrera de San Jerónimo (91) adopta un tipo de fachada que nada tiene que ver con el neoitalianismo de antaño. Se trata del modelo impuesto en parte por la reforma de la puerta del Sol y que se generaliza en Madrid entre los años 50 y 60. La novedad principal estriba en la organización del piso bajo y entresuelo, abriéndose ambos en un alto zócalo de piedra. El entresuelo se cierra casi sin excepción con arcos muy rebajados dándole un aspecto inconfundible a las casas de estos años. Ambas plantas se destinaban al comercio, mientras el resto

(82) A.S.A., Leg. 4-8-79: «D. José Canga Argüelles, comprador de una parte del terreno que fue convento de Capuchinos situado en la Plazuela de Bilbao, solicitando licencia para edificar en él una casa».

(83) El número 22 de la manzana 399.

(84) A.S.A., Leg. 4-8-64.

(85) El número 30 de la manzana 346.

(86) A.S.A., Leg. 4-8-74.

(87) A.S.A., Leg. 4-8-59.

(88) Los números 7 y 9 de la manzana 207. Ver A.S.A., Leg. 4-48-36.

(89) A.S.A., Leg. 4-48-4.

(90) LOPEZ OTERO, *ob. cit.* en la nota núm. 78.

(91) El número 3 de la manzana 265.

de los pisos, generalmente tres, eran para viviendas. La casa de Alvarez a que nos referimos se construyó entre 1858 y 1860 (92).

Por estas fechas, Alvarez ya había alcanzado gran prestigio, pues era el arquitecto mayor de palacio; en 1857 había sido nombrado académico de número y desde esta fecha hasta 1864 fue director de la Escuela de Arquitectos, donde últimamente enseñaba «Proyectos e Historia de la Arquitectura». Alvarez, hombre culto y de indiscutible talento, fue uno de los impulsores con que contó la publicación de los «Monumentos Arquitectónicos» teniendo una participación muy personal en las primeras tiradas.

Su extraordinaria labor abarcó otros temas de arquitectura importantes, como el de los Hospitales y los entonces de moda «pasajes». En abril de 1857 se inauguró solemnemente el nuevo Hospital de la Princesa (desaparecido), del que sólo conozco un mediocre grabado del «Museo Universal» (93), algunas fotos antiguas y un vago recuerdo de haberlo visto antes de su derribo. Son pocos elementos para enjuiciarlo, si bien en opinión de algunos comentaristas el edificio era de buena arquitectura. El comienzo de su construcción data de 1852, año en que se hizo público el Real Decreto que así lo disponía (94).

Por otra parte, Alvarez fue autor de uno de los cinco pasajes, o calles comerciales, que se abrieron en Madrid antes de mediar el siglo. A él nos referiremos más extensamente en el apartado dedicado a este tema de la arquitectura isabelina, baste saber ahora que se abrió entre las calles de Espoz y Mina y la de la Victoria y que su arquitectura correspondía al estilo suyo de aquellos años. Su cubierta era metálica y su fecha 1846 (95).

Dejamos para el final dos obras comprometidas, cada una en su estilo, por tratarse de reformas. Una es la del palacio del duque de Abrantes, en la calle Mayor, frente al palacio de los Consejos. Efectuada la reforma en un momento de fervor italianizante, llevó allí elementos neorrenacentistas. No obstante, su actual aspecto, con sus almohadillados, hierros, chimeneas, molduras y esgrafiados se debe a una reforma posterior, cuando Italia compró el edificio, en 1888, para sede de su embajada (96). La segunda reforma, de más envergadura que la anterior, es la efectuada en el antiguo convento de doña María de Aragón para convertirlo en palacio del Senado. En la antigua igle-

(92) A.S.A., Leg. 4-212-8: «D. Pedro Sebastián Bravo, Tesorero y representante del Real Hospital del Buen Suceso, solicitando licencia para edificar la casa Carrera de San Gerónimo...».

(93) *El Museo Universal*, núm. 8, 30 de abril de 1857, pág. 64.

(94) A.C., Leg. 2-198-2; y *Gaceta de Madrid* del 12 de febrero de 1852.

(95) A.S.A., Leg. 4-48-75: «D. Aníbal Alvarez, a nombre de D. Antonio Jordá, solicitando edificar y construir un Pasaje en la calle de Espoz y Mina, núm. 17, con accesorios a la de la Victoria, núm. 10, manzana 207».

(96) La reforma de Aníbal Alvarez se proyectó en 1844. Ver A.S.A., Leg. 4-46-25; y JOSE DEL CORRAL: *El Palacio de Abrantes (1652-1968)*, Madrid, 1968.

sia que desde mucho tiempo atrás se utilizaba como Salón de Sesiones (97) acondicionó Alvarez uno muy aceptable, con columnas adosadas de orden jónico conservando la planta ovalada que tradicionalmente se atribuye al hijo del Greco. La reforma que de la fachada hizo, sólo podemos conocerla a través de fotos antiguas, pues más tarde Jerónimo de la Gándara la volvió a modificar. De ella lo más notable me parece la puerta monumental, con triple hueco de entrada, que reproduce en definitiva la organización de un arco romano de triunfo. Para ello se debió de inspirar en alguno de sus múltiples apuntes y dibujos que se trajo de Roma. El tema de las guirnalda que vemos entre los capiteles o sobre el entablamento es un tema típico de nuestro arquitecto. Alvarez Bourquel murió en Madrid, el 5 de abril de 1870. De él se conserva un retrato hecho por don Federico de Madrazo.

Cierra este trío de arquitectos de la última generación académica Narciso Pascual y Colomer. Como en otros muchos casos, las noticias que de él tenemos son confusas y aun contradictorias, pues mientras que unos dicen que nació en Valencia, en 1801, y que estudió en la Academia de San Carlos de aquella ciudad (98), en el Archivo de la Academia de San Fernando se afirma que era natural de Madrid, donde nació el crítico año de 1808 (99). Como en casos anteriores, damos preferencia a estos datos entresacados de documentación contemporánea.

Colomer puede decirse que estuvo ligado a la Academia de San Fernando desde niño, pues su padre, Juan Pascual y Colomer, era el bibliotecario y archivero de dicha institución. Que debió de estudiar en Madrid y no en Valencia parecería lógico sólo por esta razón, pero es que además figura entre los discípulos que acudieron al estudio particular de Custodio Teodoro Moreno. Sobre la fecha de nacimiento tampoco queda lugar a dudas cuando leemos que ganó el primer premio de segunda clase en 1831, a los veintitrés años de edad (100). Es el mismo concurso citado anteriormente, en el que Alvarez Bou-

(97) B. PEREZ GALDOS describe así el Salón de Cortes, que luego iba a reformar Aníbal Alvarez: «La iglesia-congreso ofrecía entonces (1822) al espectador escasísimo valor artístico. Por algunas pinturas sagradas en el techo se conocía el templo cristiano; por una estatua de la Libertad y una inscripción política se conocía la Asamblea popular. El presbiterio, sin altar, era presidencia; la sacristía, sin roperos, salón de conferencias; el coro, sin órgano, tribuna. Bastaba quitar y poner algunos objetos para hacer de la cátedra política lugar santo, o viceversa; y así, cuando los frailes echaban a los diputados, o los diputados a los frailes, no era preciso clavar muchos clavos», del «Siete de julio», cap. IV, de la segunda serie de los *Episodios Nacionales*. Se ha utilizado la edición de Aguilar, tomo I, Madrid, 1963, págs. 1546-47.

(98) MANUEL LORENTE: «D. Narciso Pascual y Colomer», en *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 81, 1948, págs. 362-363.

(99) A.A.S.F., Leg. 1-44.

(100) A.A.S.F., Sig. 42 $\frac{BA}{206}$.

quel obtuvo el primer premio de la primera clase. Colomer había presentado en aquella ocasión, 14 de julio de 1831, un «Proyecto de galería abierta y transitable para entrada principal al palacio de Buena-vista» (101), en el cual se mostraba un fiel discípulo de Villanueva a través de su maestro, Custodio Teodoro Moreno. Dos años más tarde era aprobado de maestro arquitecto, 25 de agosto de 1833, tras haber presentado un proyecto para «Puerta principal de registro y entrada a la Corte» (102) y otro de «Una magnífica casa de campo para el recreo de un soberano» (103) con su correspondiente informe facultativo (104). Con buenos padrinos y el indudable talento de Colomer consiguió, en 1836, una pensión de cinco mil reales para hacer un viaje a Francia e Inglaterra, con la obligación de entregar una detallada memoria a su vuelta. Es significativo que la pensión no fuera ya para Roma, aunque a pesar de todo Colomer se moverá siempre en el terreno del clasicismo, salvo alguna excepción.

El gobierno decidió construir un palacio para el Congreso sobre el solar de la derribada iglesia del Espíritu Santo, cuya última reforma la hizo, como ya sabemos, Peña y Padura. Para ello se anunció un concurso hecho público el 16 de junio de 1842 y entre todos los presentados se adjudicó el premio al proyecto de Colomer, que con pequeñas modificaciones se llevó a feliz término en 1850.

La solemne ceremonia de la colocación de la primera piedra de aquel edificio, en el que tantas esperanzas pusieron todos los partidos políticos, se hizo coincidir con el cumpleaños de la reina, el 10 de octubre de 1843 (105). El hecho de ser el autor del edificio más importante de Madrid de estos años, desde el punto de vista representativo y oficial, le aseguró el éxito a Colomer. Veamos primero en qué consiste el Congreso, hoy vulgarmente llamado palacio de las Cortes.

El interés del edificio (106) tiene un triple aspecto: la planta, la

(101) A.A.S.F., Sig. 42 $\frac{\text{BA}}{204 \text{ bis-205}}$.

(102) A.A.S.F., Sig. 42 $\frac{\text{BA}}{167 \text{ bis}}$.

(103) A.A.S.F., Sig. 9 $\frac{\text{BA}}{1-V}$.

(104) A.A.S.F., Leg. 1-44: «Informe facultativo y cálculo de coste de una casa de campo para recreo de un soberano, por Narciso Pascual Colomer en solicitud del título de Maestro Arquitecto. 1833».

(105) A.S.A., Leg. 4-21-46: «Programa de la solemne ceremonia que ha de tener lugar el día 10 del corriente, cumpleaños de S. M., para la colocación de la primera piedra del nuevo Palacio del Congreso de Diputados. Madrid, 7 de octubre de 1843» (impreso). Sobre antecedentes y otros datos de este edificio véase ENRIQUE PARDO CANALIS: *El Palacio de las Cortes*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.

(106) *Memoria histórico-descriptiva del nuevo Palacio de Congresos de los Diputados, publicado por la Comisión del Gobierno Interior del mismo*, Madrid, 1856.

fachada principal y la decoración interior. La primera, ligeramente modificada por tener que ajustarse al antiguo solar de la iglesia del Espíritu Santo, tiene forma rectangular, con una distribución interior rigurosamente axial, o dicho de otra forma, su eje mayor divide al edificio en dos partes exactamente iguales, si se exceptúan levísimos detalles. El modo de organizar el espacio, de encadenar estancias de distintas superficies, pasillos, vestíbulo y salones, tiene mucho de neoclásico y recuerda muy de cerca aquellos ejercicios que los

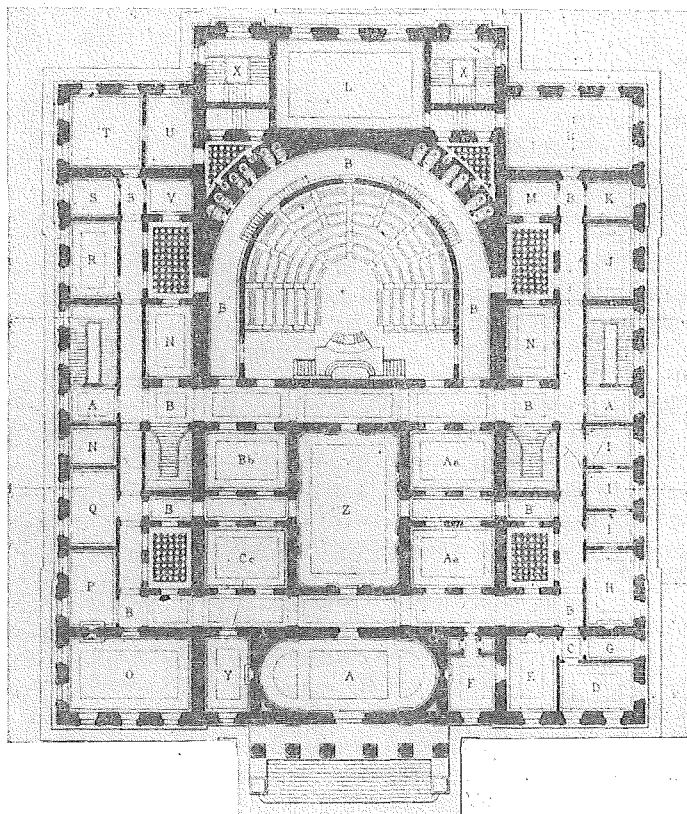


Fig. 12.—N. Pascual y Colomer: Planta del Congreso de Diputados.

alumnos hacían en la Academia. El salón de sesiones tiene forma ultrasemicircular, cerrándose al fondo con la tribuna de la presidencia. La fachada principal, abierta a la carrera de San Jerónimo, ostenta un potente frontis exástilo, de orden corintio, con su entablamento y frontón correspondiente. A los lados se ve el resto del cuerpo del edificio, con dos plantas y ático. La primera lleva un almohadillado y la segunda unas pilastras, de orden jónico, separando los vanos, muy

del estilo de este arquitecto. Hay que resaltar la intención de Colomer al dar al «frente romano» una cierta independencia con respecto al resto de la fachada, para acentuar más su proporción clásica. Para ello dispuso que fuera liso el muro que sirve de fondo a la columnata, variando el módulo de la puerta que es distinto al de cualquier otro hueco de la fachada. En segundo lugar retranqueó ligeramente ésta, a los lados del frontis, para volver a ganar más relieve en los cuerpos extremos.

Sin embargo, el neoclasicismo de Colomer en esta obra, académicamente ortodoxo, está ya lejos del de Villanueva. Por último diremos que también su interior es acertado, sobre todo las estancias más importantes que son el vestíbulo, salón de conferencias y el salón de Sesiones, las tres sobre el eje mayor y respondiendo a las proporciones del frontis, esto es, sumando su altura la de las dos plantas y ático que se ven en la fachada. De este modo, también en el interior, se forma un «edificio aparte», rodeado de pequeñas salas, oficinas, secretarías, etc. La decoración estuvo a cargo de un grupo de artistas que completaron la obra de Colomer, como el pintor Carlos Luis de Ribera, autor del techo del salón de Sesiones, José Panuchi y Pérez, que trabajaron en la ornamentación neorrenacentista del interior, siendo el relieve del frontis obra de Ponciano Ponzano.

LAM. XXI

En los siete años que duró la construcción del Congreso (1843-1850), Colomer llevó a cabo otras obras de interés, siempre dentro de Madrid. Así, en 1845, emprendió la restauración y reforma del Observatorio, muy dañado durante la francesada y que según un artículo de 1860 no lo había llegado a terminar Villanueva (107).

Un año después, 1846, estaba de nuevo vinculado a otra obra vilanovina, la continuación de la plaza Mayor, en la que hemos visto ya a Moreno y Pescador. La plaza debía estar casi terminada por entonces, pero faltaban las calles que afluían a ella. Colomer hizo el proyecto de las fachadas de la calle de Ciudad Rodrigo, hoy derribadas en parte y que desde Mayor entraba en la plaza por el lado Oeste (108).

Su alzado responde al patrón impuesto por el caserío de la plaza, esto es, soportales, con planta baja y entresuelo, primer piso con balcón corrido y segundo y tercero con balcón independiente.

Tampoco era enteramente suya, o al menos estaba condicionada, la obra que hizo en la Universidad Central comenzada por Mariátegui. Ya se dijo entonces que seguramente es de Colomer la segunda planta del edificio, a pesar de habersele exigido ajustarse al primi-

LAM. XVII

(107) R.: «Observatorio de Madrid», en *El Museo Universal*, núm. 19, 6 de mayo de 1860, págs. 150-151.

(108) A.C., Leg. 2-190-115: «Proposición del Marqués de Acapulco para que puedan concluirse las obras de la Plaza Mayor, 1847».

A.S.A., Leg. 4-48-52: «D. Gaspar M.^a Soliveres solicitando licencia para edificar en los solares n.ºs 7, 8 y 9 antiguo, calle de Ciudad Rodrigo».

tivo proyecto. La presencia de las pilastras jónicas y los arcos de medio punto sobre dinteles que allí se ven así lo hacen pensar. A su intervención en la Universidad se debe también el Paraninfo, que de



Fig. 13.—N. Pascual y Colomer: Casa en la calle Ciudad Rodrigo.

modo parecido a lo que Alvarez Bouquel había hecho en el Senado, Colomer lo instaló en la antigua iglesia del Noviciado de Jesuitas. La escultura de Ponzano y la pintura de Espalter le dieron un gran parecido, en cuanto a ambientación, al de los interiores del Congreso. Son ambos, sin duda, los mejores exponentes del interior oficial isabelino (109).

Toda esta primera etapa de la actividad de Colomer tiende hacia un clasicismo atenuado, que puede definirse por la preferencia del almohadillado en la planta baja, pilastras en el piso superior, presencia de un ático, severidad decorativa en el exterior y proporciones que recuerdan a la arquitectura fernandina. Además de las obras ya citadas pueden añadir el edificio que se levantaría en

(109) Existen indicios de la participación posterior de Jareño en este edificio, concretamente en la fachada de la calle de los Reyes, de hacia 1881. Ver A.S.A., Leg. 61-410-98.

la plaza de los Ministerios, propia del duque de Riansares (110), y el palacio de Bejar, en la calle del Barquillo, que sintetizan muy bien las mencionadas características.

Pero este estilo sobrio pertenecía a una sociedad ya pasada, y la nueva burguesía, compuesta por las fortunas hechas con los ferrocarriles, en la Bolsa y, sobre todo —en Madrid—, con la venta de solares para edificación, pedía un nuevo estilo para sus casas y palacios. Fueron, sobre todo, los banqueros quienes durante el reinado de Isabel II impulsaron la nueva arquitectura, y entre ellos merece un lugar especial don José de Salamanca, sin olvidar otros nombres como Sevillano, Collado y Guillermo Moreno.

Para su nueva residencia, a la entrada del barrio que llevaría su nombre, Salamanca encargó a Colomer un palacio que tuviese algo de aquellos que vio y habitó en sus frecuentes viajes a Italia. Sin decir que Colomer tuvo que ajustarse a un plan impuesto por Salamanca, si se puede asegurar que éste intervino exigiendo parecidos o semejanzas con obras italianas. Lorente (111) apunta el paralelismo entre el palacio de Salamanca, hoy Banco Hipotecario, y la Villa Farnesina, en Roma, que Peruzzi hizo por encargo del banquero Chigi. Si bien el paralelismo es muy relativo, aquí Colomer tuvo que dar la espalda al clasicismo del Congreso y volver hacia el neoitalianismo cuatrocentista que muestra la fachada del paseo de Recoletos. El palacio, construido entre 1846 y 1850 aproximadamente, se encuentra entre los mejores palacetes particulares con que cuenta Madrid. Consta de una planta baja con la entrada principal y planta noble, en la que destaca su bella logia sobre modelos de Serlio.

LAM. XXIII

A los lados lleva huecos adintelados sobremontados por arcos de medio punto, a modo de arcos de descarga pero vaciados. Una serie de pilastras señalan los distintos ejes verticales de la fachada, terminando éstos en las esculturas que apoyaban en el antepecho sobre la cornisa. Lo que en otros edificios de Colomer eran superficies lisas aquí se convierten en soporte de una jugosa decoración plateresca, con motivos de «candelieri», grutescos y unas hermosas cabezas que asoman sobre la guarnición de las ventanas. En el interior tiene un bello patio, también de traza renacentista, que remedaba el típico cortile italiano. Una soberbia escalera, de las mejores del Madrid isabelino, comunica las dos plantas.

Antes de comenzar la obra, el propio Colomer diseñó una hermosa verja (1846) con monumental portada de piedra en el mismo eje que la entrada al palacio (112). Dicha portada o no se llegó a hacer o no se ha conservado. Entre la reja y el edificio había un jardín con sus fuentes que es posible que proyectara el propio Co-

LAM. XXII. - A

(110) A.S.A., Leg. 4-48-59. Situada frente al Senado y con vuelta a las calles de la Encarnación y de las Rejas. De hacia 1846-1847.

(111) *Ob. cit.* en nota número 98.

(112) A.S.A., Leg. «D. José de Salamanca pidiendo la tira de cuerdas para edificar en el número 8 del Paseo de Recoletos».

lomer, pues era un gran jardinista llegando incluso a crear una escuela de jardinería de la que él mismo era director.

Desde hace mucho tiempo se viene atribuyendo también a Colomer el palacio de Vista Alegre, que antaño fue de la reina María Cristina comprándolo más tarde el marqués de Salamanca. Desconozco si el palacio se construyó de nuevo, como aseguran los que del tema se han ocupado, o si se conservó algo del que habitó la reina gobernadora. No conozco tampoco el palacio más que por la fotografía que hizo Laurent y el grabado que sobre ella publicó la Ilustración Española y Americana (113). ¿Fue Colomer quien efectivamente hizo esta villa suburbana? Siendo el arquitecto de Salamanca parece lógico que así fuera, pero repito que por hoy queda en suspenso la respuesta. El palacio tiene un frente en el que cabe distinguir varios ejes coincidiendo con los distintos cuerpos de que consta, a saber: un pórtico central, de orden dórico y tetrástilo, dos alas laterales con tres huecos adintelados, otros dos cuerpos más bajos con arquerías y, finalmente, dos pabellones extremos que vuelven a ganar altura. El conjunto si se analiza resulta algo extraño, tanto en lo referente a los volúmenes como a la decoración. El mismo pórtico, muy profundo y pesado, con un orden dórico se sale del lenguaje usual de Colomer. Ese orden dórico, o como en otro tiempo se diría «orden de Pesto», está más en consonancia con la arquitectura fernandina, mientras que en los años de Isabel II se prefiere el orden jónico, más delicado y flexible. Por otra parte, es muy extraño que siendo el pórtico dórico en los pabellones se vean pilstras jónicas que en nada concuerdan con aquél. Esto y otros detalles, como las diferencias de altura o los distintos remates de cada cuerpo, me hace pensar en la hipótesis de que el cuerpo central con el pórtico pudiera ser la construcción cristina, mientras que el resto sea un añadido de Colomer siguiendo las instrucciones de Salamanca, que deseó un edificio de mayor apariencia. Sólo así se puede entender el conjunto. Por supuesto, nuestro arquitecto decoraría la parte antigua guarneciendo los huecos, amén de añadir bustos y copas sobre el antepecho que disimulan las cubiertas.

Con estas y otras obras Colomer alcanzó gran prestigio, convirtiéndose en el arquitecto más conocido del Madrid de 1850. En 1852 fue nombrado director de la Escuela de Arquitectura hasta 1854. Tres años más tarde la Academia le acogía en su seno, donde poseyó la medalla número 45. De nuevo, en 1864, le llamó la Escuela donde explicaba «Teoría General de la Construcción» para que fuera su director, cargo que desempeñó hasta 1868.

Hay un último aspecto a considerar en Colomer, su intervención en la restauración de San Jerónimo el Real. Ya vimos como Laviña se hizo cargo de la reparación de la catedral de León, y ahora se trata de otro edificio gótico, aunque más modesto, que de nuevo se encarga a otro arquitecto clasicista. El resultado no podía ser del

(113) I.E.A., 30 de enero de 1833, pág. 69.

todo bueno, pero tampoco es disparatado. Se trata de la restauración hecha con criterio romántico, con todo lo que ello tiene de fantasía (114). La obra se terminó ya muy tarde, en 1887 (115), después de haber muerto Colomer en 1870 (116).

EL ITALIANISMO DE LAS PRIMERAS PROMOCIONES DE LA ESCUELA. GANDARA, JAREÑO Y EL MARQUES DE CUBAS

El paso dado desde la Academia hasta la Escuela no supuso, contra lo que pudiera esperarse, un cambio radical ni en el estilo ni en la formación de los primeros arquitectos. El desligarse de las formas clásicas no era tan fácil, sobre todo cuando faltaba el genio. Si pensamos además que los primeros directores y catedráticos de la Escuela eran, como es natural, arquitectos formados en la Academia, puede comprenderse la orientación a seguir en el nuevo centro. A Inclán Valdés, primer director de la Escuela, siguieron Colomer y Alvarez Bouquel. Estos dos últimos enseñaban asignaturas tan importantes como «Teorías generales del Arte y de la Decoración», «Proyectos e Historia de la Arquitectura» y «Teoría general de la Construcción». Teniendo en cuenta que mientras explicaban estas «teorías» en la práctica se levantaban el palacio del marqués de Salamanca, el del banquero Gaviria, el Banco de Fomento y otros por el estilo, es fácil adivinar el terreno en el que se iban a mover las primeras proporciones de arquitectos. De todos los maestros con que contaba la Escuela, Colomer era el que debía de gozar de mayor prestigio, y su influjo en hombres como Gándara, Jareño y Cubas iba a ser grande, al menos inicialmente.

El estilo que hemos llamado italianizante, de carácter renacentista, con matices que tantas veces recuerdan de cerca el cuatrocentismo boloñés, servirá de pauta a los nuevos arquitectos. Sin embargo, mientras en la última generación académica dicho estilo significa el final de una evolución que partía del vilanovismo, en los nuevos arquitectos la postura es diferente. En efecto, para un Jareño o un Cubas, este italianismo será la base de partida que muy pronto abandonarán buscando otros horizontes historicistas. Ello daría lugar al

(114) Parece ser que a él se debe la colocación de las dos torres junto a la cabecera.

(115) F. CHUECA GOITIA: *Arte de España. Madrid y Sitios Reales*, Barcelona, 1958, pág. 14.

(116) Se le atribuyen, además, la ermita de San Nicasio, de Leganés; la fuente y pedestal de Felipe IV, en la plaza de Oriente, y unas rejas que se encontraban en el Museo del Prado cubriendo unas claraboyas.

estilo neogriego y, más allá, a un medievalismo de varia especie. Pero esta última dirección pertenece ya a otro período de nuestra historia, tanto política como arquitectónica, es decir, a la Restauración. De ahí que los arquitectos a los cuales nos referimos a continuación los volvamos a encontrar, después de la Revolución del 68, haciendo una arquitectura muy diferente.

Hay que decir también que esta fecha de 1968, como todas las fechas, no significa una rotura radical con todo lo anterior, pues veremos todavía en los años 70 obras y formas que responden a ésta que hemos llamado arquitectura isabelina. El auténtico cambio se produce no repentinamente, sino a través del llamado «sexenio revolucionario», que dará lugar al período más heterogéneo y difícil de nuestra arquitectura, que como todo momento crítico tiene grandes aciertos junto a hondos fallos, mas unos y otros no deben ser separados en una historia general, donde el todo no puede comprenderse sin analizar las partes —sin exclusión alguna—, so pena de hacer una historia cómoda, parcial y con una visión simplista.

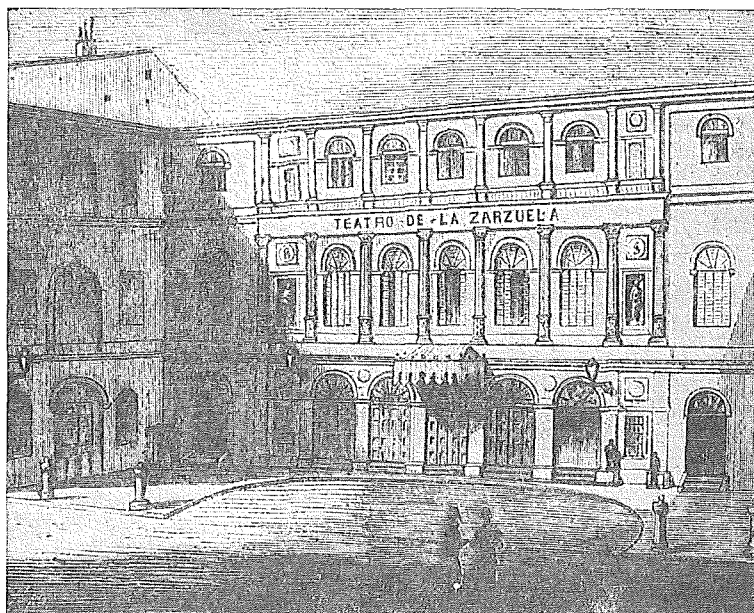


Fig. 14.—J. de la Gándara: Teatro de la Zarzuela.

De Jerónimo de la Gándara tenemos muy pocos datos biográficos, estando aún bastante oscura su labor anterior al año 1856. Sabemos que estuvo pensionado en Roma y que en sus primeros trabajos colaboró con Jareño. Hoy malamente lo podemos juzgar a través del conocido Teatro de la Zarzuela, que se construyó en un tiempo record de siete meses, a expensas del capitalista Francisco de las

Rivas, y totalmente reformado en nuestros días. Su inauguración tuvo lugar el 10 de octubre de 1856. Es notable la fachada, con una arquería ciega, muy plana, que lleva la típica decoración isabelina a base de delicadas molduras, dándole al conjunto una elegancia estimable. El éxito obtenido con este edificio le llevó a Gándara a proyectar otros fuera de Madrid, como el Calderón, de Valladolid, y el de Jerez de la Frontera (117), ambos de 1864. Cabello y Lapiedra le atribuye además otros edificios, como una casa de la plaza de Santa Cruz, la de La Corona de Oro, en la Carrera de San Jerónimo; la reforma del palacio de Viluma, su propia casa en la calle de la Libertad, el antiguo número 18 de Marqués de Cubas y las de Fornos en la calle de Alcalá. Todos ellos se distinguen «por su sello clásico griego-alemán, del cual era entusiasta y maneja con sabia inteligencia» (118). Este juicio nos va acercando al neohelenismo, que tuvo uno de sus principales representantes en el arquitecto alemán Schinckel. Volveremos a hablar de él cuando se trate de Jareño y Mendivil. Por último, diremos que a cargo de Gándara corrió el último arreglo de la fachada del Senado, que si bien conservaba parte de la que Alvarez Bouquel hizo, él añadió otra entrada rematada con gran frontón, y molduras de gran relieve sobre puertas y ventanas, las cuales, al proyectar una fuerte sombra sobre la fachada, dan a ésta una gravedad que resulta algo fría y pesada.

LAM. XVIII. - B

Sin embargo, a pesar de este clasicismo, Gándara fue uno de los primeros arquitectos que «utilizó» el gótico para construcciones funerarias, como lo muestra el panteón por él levantado, en el cementerio de San Isidro, en 1866 (119). La construcción es de una sencillez suma muy distante de las grandes realizaciones de un Cubas o Aparici durante la Restauración. Se trata de una pequeña capilla, de planta rectangular, con entrada a los pies y cuatro pináculos en los ángulos. La decoración es elemental y muestra que todavía no se ha asimilado el lenguaje que por aquellos años encontramos en Viollet-le-Duc. Sin embargo, el edículo tiene interés por dos motivos, pues por un lado es uno de los ejemplos más tempranos de lo que en seguida vendrá a llamarse «arquitectura cristiana», o «estilo cristiano», en el deseo de aunar cristianismo y goticismo bajo un mismo concepto, y en segundo lugar, por poner de manifiesto el cambio producido en la estética arquitectónica, pues mientras para todos los monumentos funerarios hasta aquí reseñados se habían escogido modelos clásicos, el de Gándara refleja ya su abandono.

Finalmente, añadiremos que Gándara fue el autor del Pabellón español en la Exposición Universal de París, 1867, para lo cual se inspiró abiertamente en el palacio salmantino de Monterrey (120), lo cual, unido a los ejemplos anteriores, muestra un eclecticismo, o al menos

(117) *El Museo Universal*, 1864, pág. 220.

(118) CABELLO Y LAPIEDRA: «Madrid y sus arquitectos en el siglo XIX», en *Resumen de Arquitectura*, año XXVII, núm. 3, 1901, págs. 35 y ss.

(119) *El Museo Universal*, 1866, pág. 165.

(120) *El Museo Universal*, 1867, pág. 141.

una duda sobre la «elección de estilo», que años atrás no se hubiera producido.

Jerónimo de la Gándara estuvo en activo, por lo menos, hasta 1870, año en que proyectó algunos edificios oficiales y públicos, tales como la Escuela de Farmacia, cuyo proyecto obra hoy en el Archivo General del Ministerio de Obras Públicas.

El año de la inauguración del Teatro de la Zarzuela, 1856, se comenzaba un edificio notable y de complicada historia: la Casa de la Moneda. La antigua Casa de la Moneda estaba en la calle de Segovia, número 23, instalada en una casa que a este fin cedió Felipe III. A mediados del siglo XIX las instalaciones se habían quedado anticuadas y pequeñas. Pensando entonces trasladar la fábrica a un nuevo edificio, se eligió uno de los solares del nuevo barrio de Salamanca, quedando así la Casa de la Moneda incorporada al barrio de los banqueros. Sin embargo, todavía se siguió acuñando por algún tiempo moneda de Isabel II en la calle Segovia. Las obras del nuevo edificio duraron hasta 1861, y su discutido autor fue para unos Nicomedes Mendívil, mientras que otros piensan en Jareño, si bien con la colaboración del primero. La sencilla y noble construcción revela ya un claro racionalismo, que evita cualquier detalle decorativo o superficial. Se compone de dos pabellones aislados que se elevan sobre una pequeña terraza, cuyo acceso desde la plaza de Colón se realizaba por dos rampas y una escalera. El pabellón de la derecha alojaba los talleres y dependencias de la Casa de la Moneda, mientras el de la izquierda albergaba la Fábrica Nacional del Sello (121). Cada uno de estos dos pabellones consta de tres plantas, separada la primera de las otras dos por una sencilla moldura. Todas sus fachadas, con una discretísima cornisa y huecos regularmente distribuidos, son iguales entre sí, a excepción de la que mira a la calle de Goya, donde una serie de pilares en la segunda planta pone una nota de vivo contraste, recordando a lo que Schinckel había hecho en las fachadas secundarias del Teatro de Berlín. De gran interés por la novedad que representa en una época en que se revocan todas las fachadas, es la utilización del ladrillo visto, alternando con la piedra en la embocadura de los vanos —de sencillísimo dibujo— en las esquinas y cornisas.

Sobre el autor de este edificio, que ha sido derribado por acuerdo del Ayuntamiento contra el parecer de las Academias y del Colegio de Arquitectos de Madrid, nos inclinamos a pensar que fue Mendívil el que intervino más directamente, ya que en muy poco recuerda la obra más característica de Jareño. De Mendívil, que fue también profesor de la Escuela, nada podemos decir, ya que de las dos casas a él atribuidas no queda tampoco ninguna en pie. Una era la número 6 de la calle de Recoletos, y otra, la de Carriquiri, en la plaza de Matute (122).

(121) I.E.A., 1872, número XIII.

(122) Ver obra citada en la nota número 118.

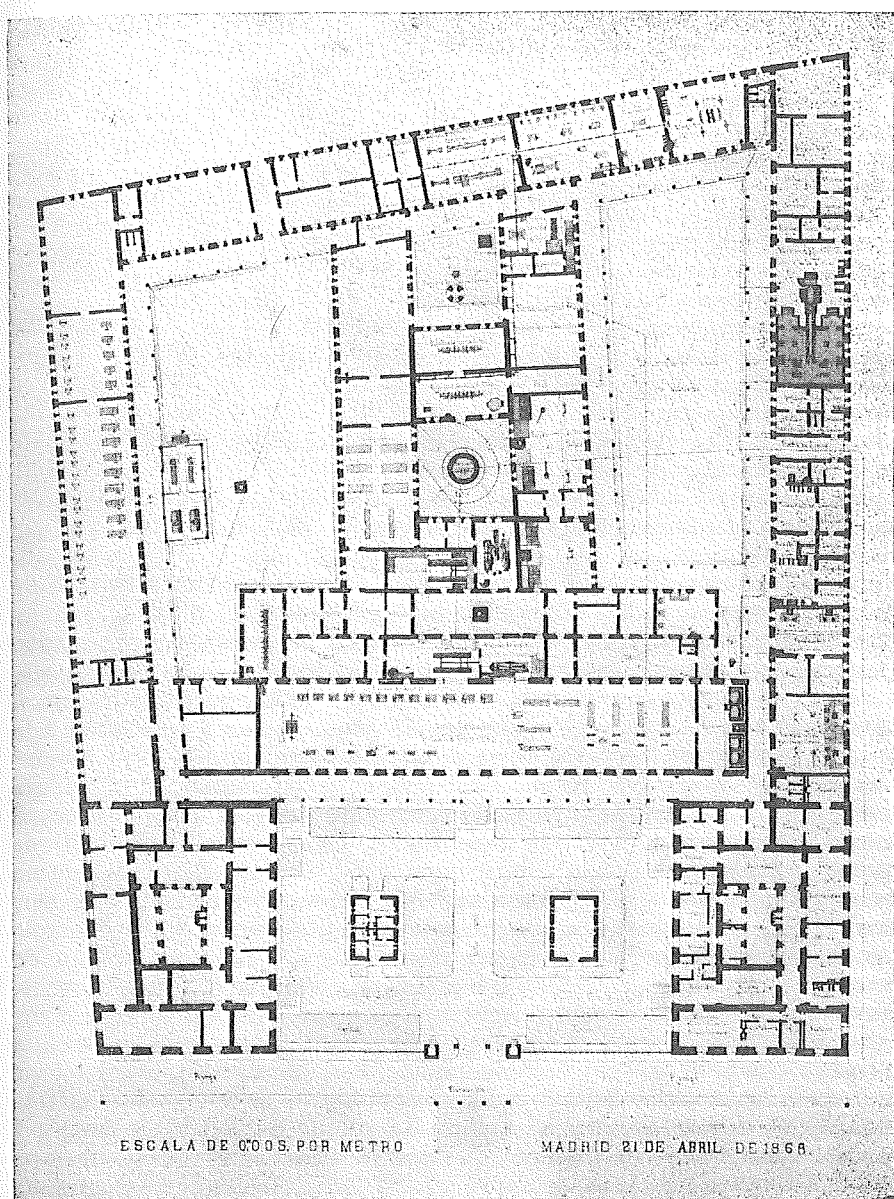


Fig. 15.—N. Mendivil y F. Jareño: Planta de la Casa de la Moneda y Fábrica del Sello [derribada].

Así como la obra de éste se agota pronto por la falta de noticias, no ocurre lo mismo con Francisco Jareño y Alarcón. Había nacido en Albacete el 24 de febrero de 1818, inclinándose a seguir la carrera

eclesiástica en 1833, para abandonarla a los nueve años de haberla empezado. Se decidió luego por la arquitectura, terminando los estudios muy brillantemente en la nueva Escuela en 1848. El 18 de octubre de este mismo año obtuvo, previa oposición, una pensión para salir fuera de España, cuyo viaje duraría hasta 1852, alcanzando a su vuelta el título de Arquitecto. De nuevo, en mayo de 1853, consiguió una segunda pensión para ir a Inglaterra y Alemania. Al volver sacó una cátedra en la Escuela, donde explicó «Historia del Arte» desde 1855.

Del año siguiente data su primera obra conocida, que no la hizo en Madrid, sino en Aranjuez, la Escuela Central de Agricultura.

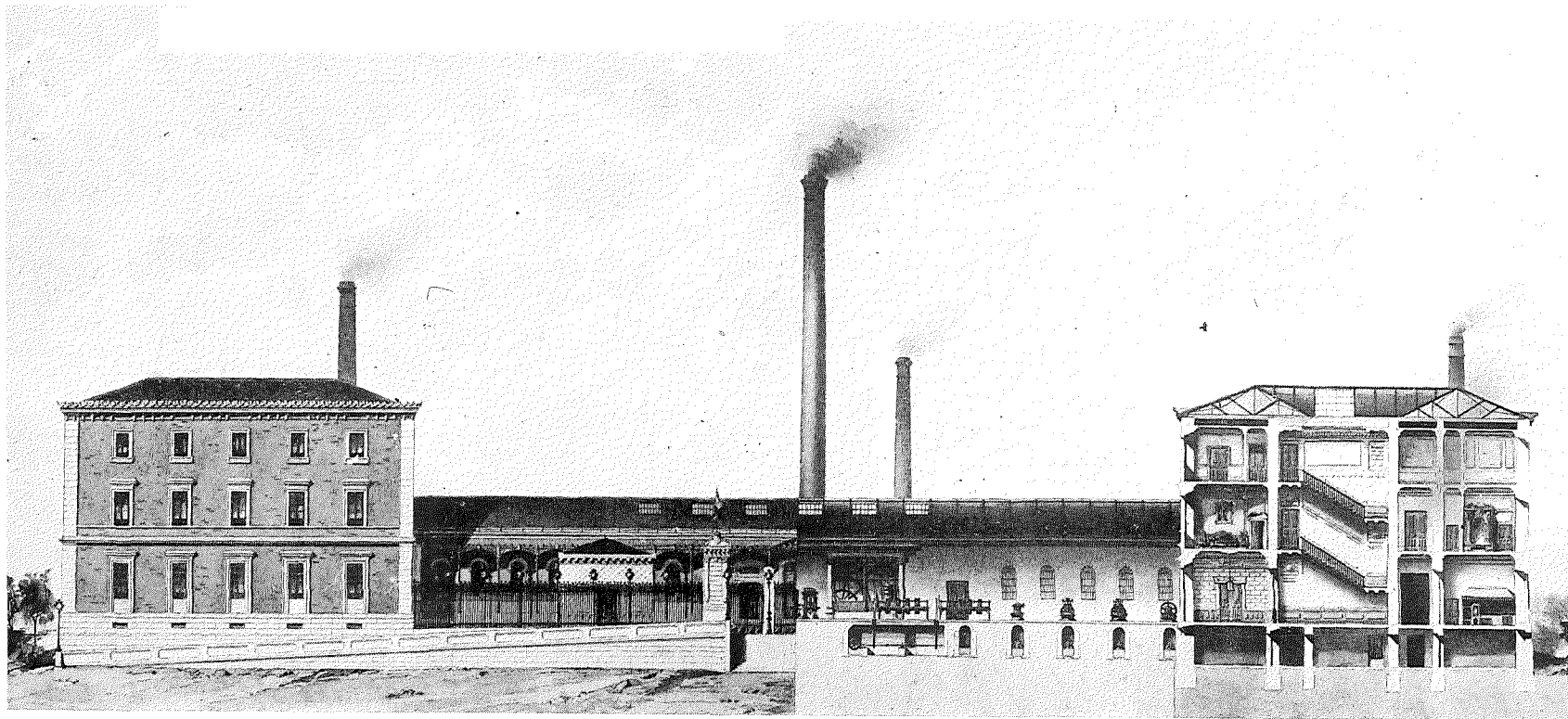
Hasta 1862, en que hizo el magnífico proyecto de la Biblioteca Nacional, sus intervenciones más importantes son la Exposición de Agricultura en la Montaña del Príncipe Pío (1857) y su participación en la Casa de la Moneda, que Repullés fecha en 1859, es decir, cuando las obras ya estaban muy avanzadas (123). Quizás por la muerte de Mendivil, Jareño continuó las obras, pero siguiendo el primer proyecto, pues la obra evidencia una unidad total en todos los sentidos. Posiblemente ésta sea la solución a la disyuntiva Jareño-Mendivil, con respecto a la Casa de la Moneda.

Asimismo, hay que citar de esta época el edificio desaparecido de la Remonta, de hacia 1862, entre el Manzanares y el Palacio Real, cuyo proyecto —de muy poco interés— se encuentra en el Archivo General del Ministerio de Obras Públicas.

El 21 de abril de 1866 Isabel II colocaba la primera piedra en el Palacio de Bibliotecas y Museos, en el Paseo de Recoletos, junto a la ya terminada Casa de la Moneda. Formaba parte del «Madrid Moderno» que estaba creciendo sobre el Ensanche proyectado por Castro, del que se hablará más adelante. El edificio, de gran ambición arquitectónica, venía a convertirse en el máximo exponente de la ilustrada monarquía. Para ello Jareño hizo unos soberbios dibujos, que fueron por fin aprobados el 10 de junio de 1865, pero que por desgracia muy poco de lo pensado se llegó a hacer. La planta original era rectangular, dividiendo el interior en cuatro partes por dos brazos en forma de cruz, dejando entre los brazos de ésta y la construcción que forma el perímetro del edificio, cuatro patios que daban luz y ventilación a los interiores. En el centro de la cruz se hallaba una gran sala de lectura de planta octogonal, con iluminación cenital, pues, debido a su gran altura, un cuerpo de luces a modo de cimborrio asomaba por encima de todo el edificio, cerrándose con una cúpula ochavada de considerable altura. Las mesas de lectura estaban colocadas radialmente.

Tenía una entrada desde el Paseo de Recoletos, con monumental escalera de dos tramos, y otra de menor importancia por la calle de Serrano, con una modesta escalinata. Otras escaleras interiores, también con carácter suntuoso, daban acceso a la planta principal. Los

(123) ENRIQUE REPULLES Y VARGAS: *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, leído el 24 de mayo de 1896.



LAM. XXV.—N. Mendivil y F. Jareño: Casa de la Moneda y Fábrica del Sello (1856-1861)
[Derribada].



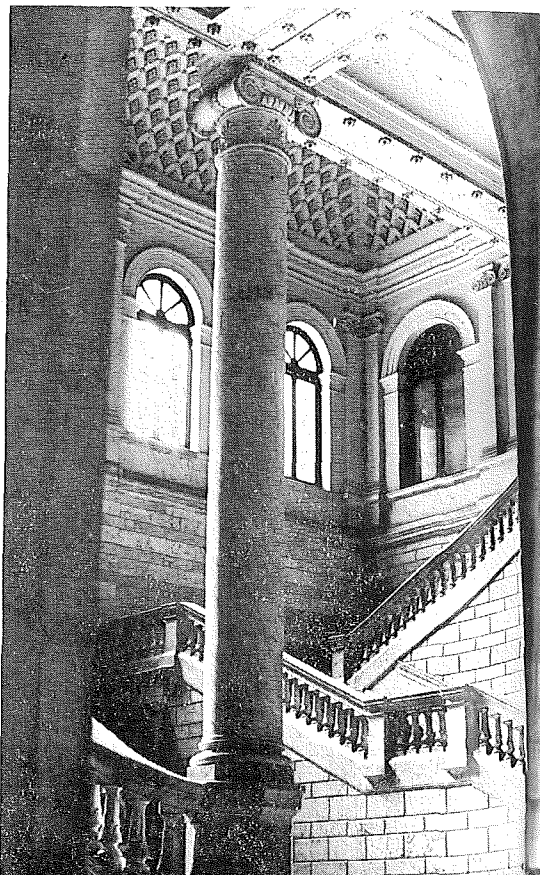
A

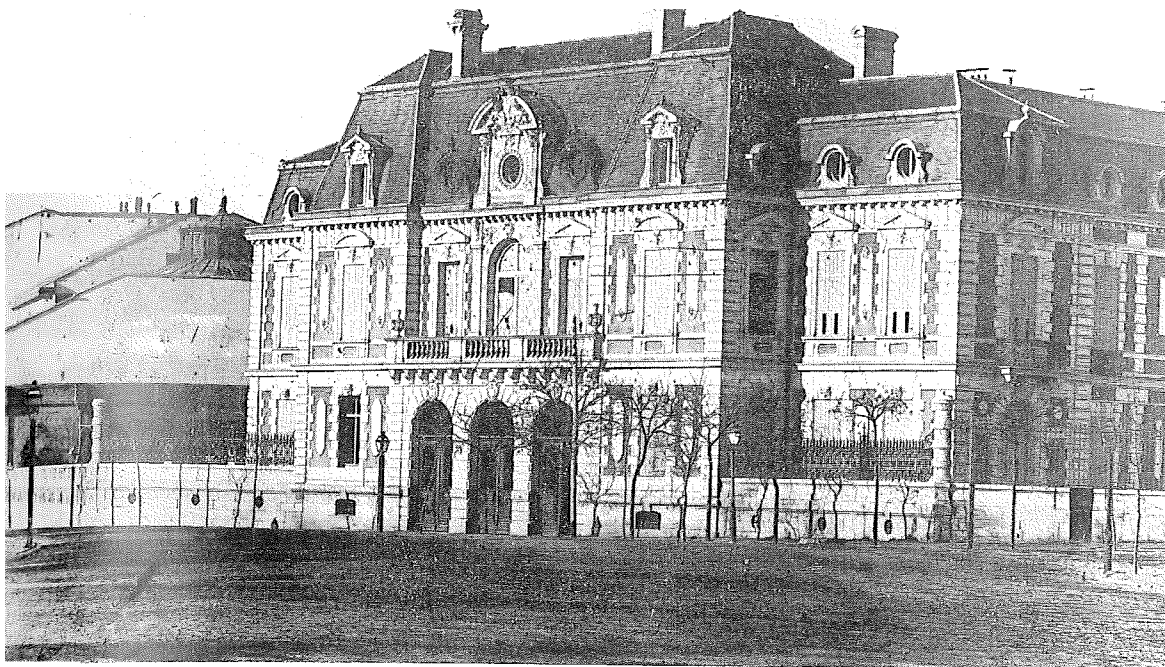
LAM. XXVI.—F. Jareño y A. Ruiz de Salces: A) Fachada de la Biblioteca Nacional (a la izquierda, Casa de la Moneda y monumento a Colón). B) y C) Frontis y escalera de la Biblioteca Nacional (1865-1892).

B



C

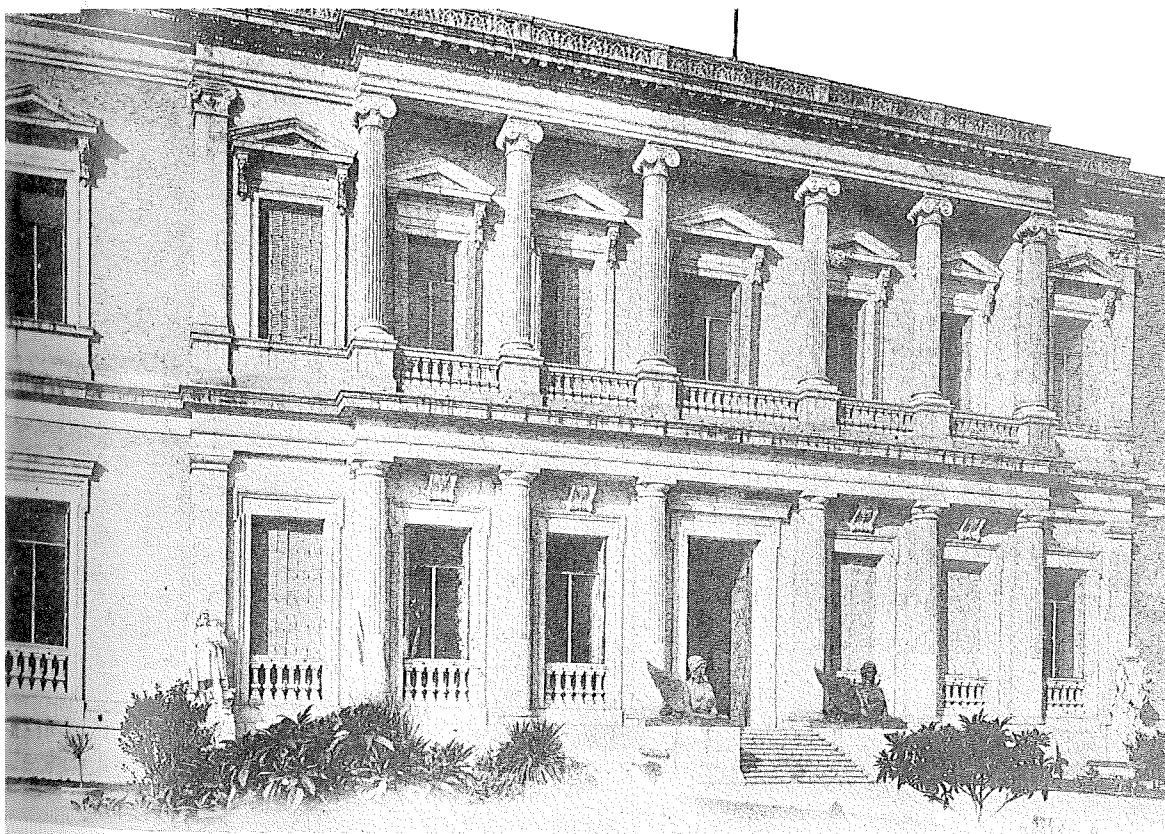


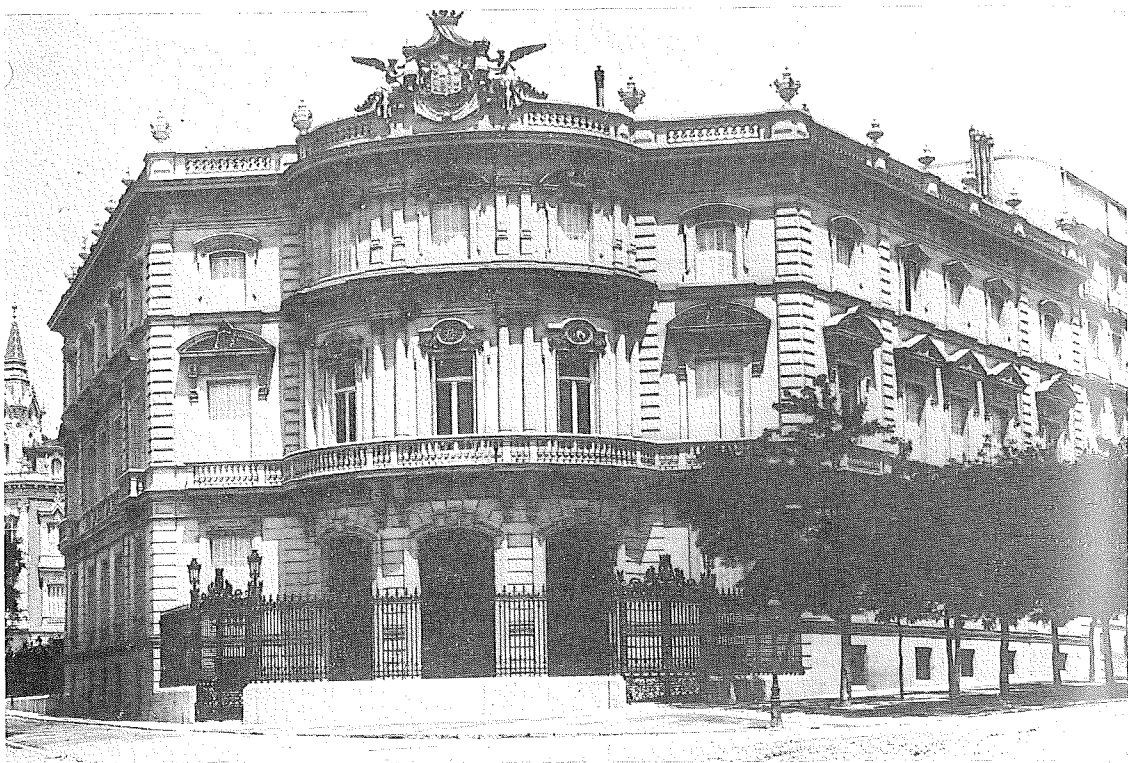


LAM. XXVII.—A) M. A. Avenzoa: Palacio de Uceda o Medinaceli (1864). Restaurado en 1893 por Álvarez Capra [Derribado]. B) F. Jareño y A. Ruiz de Salces: Fachada del Museo Arqueológico Nacional (1865-1892).

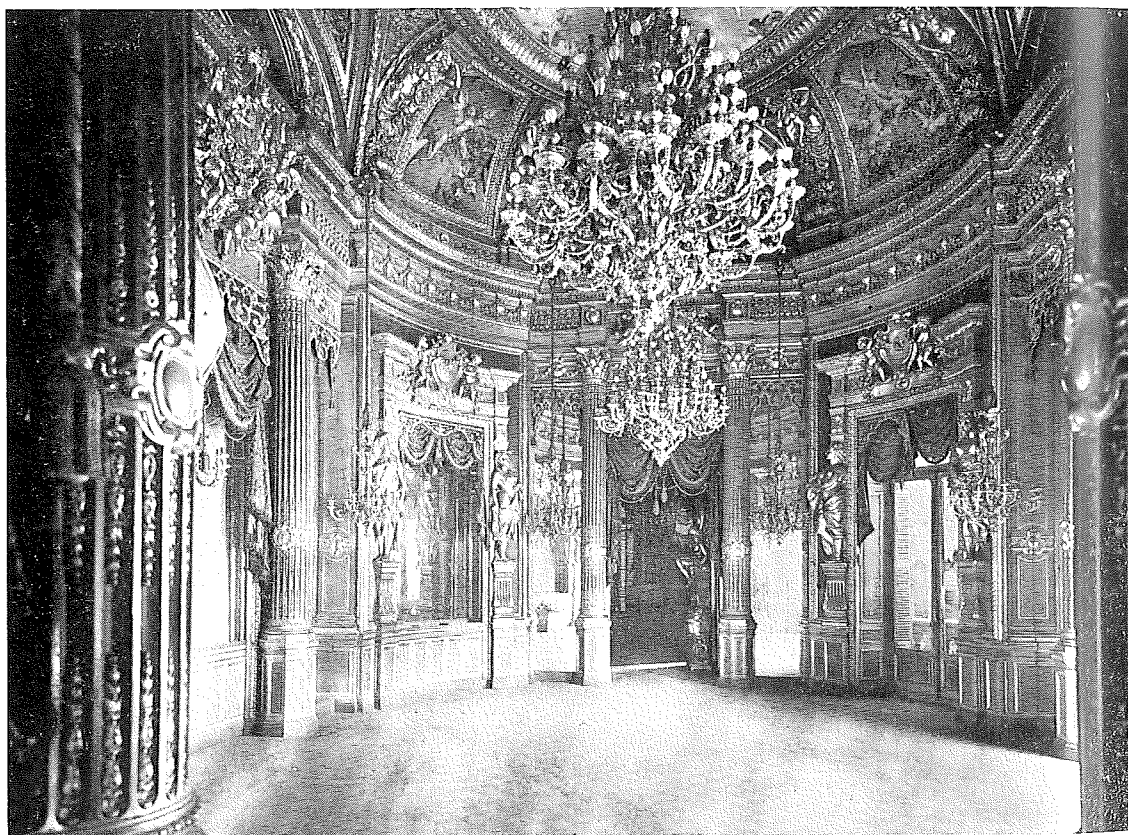
A

B





LAM. XXVIII.—Palacio de Linares. Fachada y Salón principal.



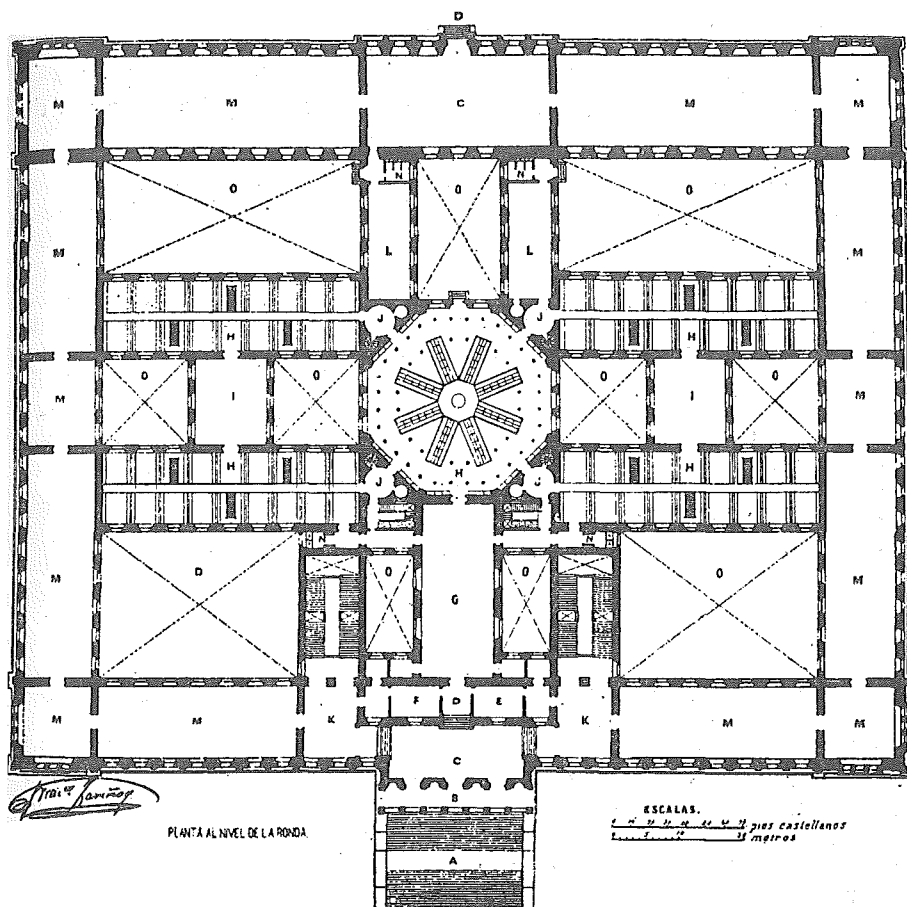


Fig. 16.—F. Jareño y Alarcón: Planta del Palacio de Bibliotecas y Museos.

depósitos de libros y su comunicación con la sala de lectura obedecían a un estudiado funcionalismo. La fachada principal, la de Recoletos, es un ejemplo acabadísimo de la arquitectura representativa de los últimos años del reinado de Isabel, en los que se tiende hacia el ya apuntado neohelenismo, de muy distinto carácter que el neoclasicismo. Jareño, que había viajado por Alemania, debió de conocer la obra de Schinkel, de quien hay algo en esta fachada. En ella sobresalía un elegante pórtico central octástilo, con dos cuerpos, siendo jónico el bajo y corinto el alto, rematado por el obligado frontón. El fondo que se dejaba ver entre las columnas llevaba puertas y hornacinas con esculturas y todo ello con cuidada decoración pintada, remedando la pintura griega de la arquitectura clásica, tema del que se ocupó más

tarde en su discurso de ingreso en la Academia (124). Sobre el frontón asomaba la cúpula ochavada que corresponde a la sala de lectura. A los lados del pórtico se extiende la fachada, en la que predomina el sentido de horizontalidad. Consta de tres cuerpos. El primero, a ras de

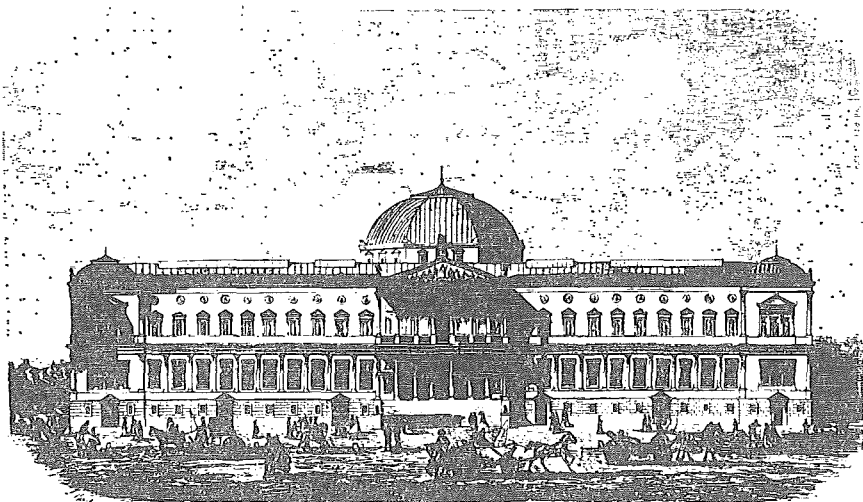


Fig. 17.—F. Jareño y Alarcón: Proyecto para la fachada de la Biblioteca Nacional.

suelo, lleva un almohadillado en el que se abren pequeñas ventanas y seis puertas de sencillo dibujo, todo ello con un gran sentido de simetría y ponderación. El segundo cuerpo corresponde a la planta baja, es decir, el que lleva el pórtico jónico, y cuya elevación se salva con una gran escalera. En él se abren grandes ventanas, separadas unas de otras por pilastras jónicas que a su vez sostenían un largo entablamento que recorre la fachada de lado a lado. En los extremos de la fachada, donde van unos pequeños salientes a modo de torres angulares que apenas sobresalen en planta del paramento general, se interrumpe el ritmo A-B-A-B impuesto por las pilastras y ventanas, para formar un hueco a modo de tetrástilo jónico con entablamento y sin frontón, es decir, repitiendo el mismo tema, pero a distinta escala y proporción, del pórtico central. El tercer cuerpo o piso superior era ciego, es decir, no llevaba ventanas, excepto las cobijadas por la columnata que actuaba de monumental balcón en la planta noble. La iluminación de las salas y estancias de esta planta se verificaba a través de los tragaluces que rasgaban las cubiertas. En vez de ventanas, vemos hornacinas, con esculturas, rematadas por pequeños frontones,

(124) FRANCISCO JAREÑO: «De la Arquitectura policrómata», en *Discursos leídos en las recepciones y actas públicas celebradas por la R.A. de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde el 19 de junio de 1859*, tomo I, Madrid, 1872, págs. 475-495. Jareño leyó su discurso el 6 de octubre de 1967.

correspondiendo a cada uno en lo alto un medallón con un busto. Así se completaban los ejes menores de la composición, los cuales, de abajo a arriba, enfilaban una ventana o puerta del cuerpo almohadillado, una ventana de la planta primera y una hornacina con su correspondiente disco en lo alto en el piso superior. En los extremos de éste también se interrumpe el tema hornacina-medallón, para dar paso a un frontis tetrástilo de orden corinto, con entablamento y frontón, es decir, llevando de nuevo a los extremos el tema tratado en la gran columnata central que corresponde a esta planta. La cornisa alta corresponde a un entablamento corrido que soporta las pilastras corintias, las que flanquean dichos cuerpos extremos, dotándoles así de una cierta independencia respecto al resto de la fachada. Dicho entablamento, que coincide con el de la columnata corintia, se ve también aliviado por ésta en su parte central. Una sencilla balaustrada remataba una de las mejores fachadas que se proyectaron en la España del siglo XIX (125). La fachada secundaria de la calle de Serrano también tuvo su alzado, pero no ha llegado a nosotros, por lo que no podemos describirlo. Sin embargo, hay indicios claros de que, así como la de Recoletos ha sufrido variaciones sustanciales, hasta el punto de no parecerse a la proyectada, la de Serrano, que corresponde al actual Museo Arqueológico, ha conservado bastante carácter de lo ideado por Jareño. La fachada tiene allí dos plantas solamente, suprimiéndose el almohadillado bajo que encontrábamos en el lado de Recoletos, debido al desnivel del terreno. En el proyecto de Jareño aparece en el centro de la fachada de Serrano un pórtico dórico, octástilo, y de la misma anchura que el de la principal, pero adosado al muro, es decir, tal y como hoy podemos verlo. Sobre él descansa una bella y proporcionada columnata de orden jónico, que sirve de formidable balcón al salón principal de la planta noble. La puerta y ventanas de la planta baja llevan unas finas molduras claramente neogriegas, como neogriegos son también los estupendos capiteles de la columna alta, que parecen estar inspirados muy de cerca en los del Erecteion de Atenas. Esta fachada, como de menor importancia, no lleva frontón sobre el pórtico, y la escalera que da acceso a éste es muy modesta.

LAM. XXVII. - B

Las obras se dilataron mucho, y en el transcurso de ellas fueron muchos y radicales los cambios introducidos en el proyecto original (126). Habiéndose comenzado el edificio con gran decisión, se interrumpió «a poco de terminarse la cimentación general» (127), reem-

(125) ENRIQUE SERRANO FATIGATI: «Portadas artísticas de monumentos españoles... Portadas posteriores a 1800», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XX, 1907, págs. 226-241.

Los originales de la planta del edificio, y de la fachada descrita, se encuentran hoy en el Archivo General del Ministerio de Obras Públicas.

(126) Este fue publicado por vez primero de una forma completa por la revista que dirigía el arquitecto Luis Céspedes: *La Arquitectura Española*, en los números de febrero y marzo de 1866.

(127) «Estado actual de las obras del edificio de Bibliotecas y Museos», en *I.E.A.*, 30 de mayo de 1891, pág. 341.

prendiéndose las obras en 1874, año en que se asentó parte de la sillera de la planta baja, hasta completarse ésta en el reinado de Alfonso XII. En este momento la obra se adelantó un tanto, si bien no se había llegado a la planta primera, pero sí, en cambio, se cerró el recinto con espléndida reja, con entradas de fábrica, que por desdicha ha sido mutilada recientemente. Los detalles del hierro son típicamente neogriegos. En 1881 Jareño cesó en la dirección de las obras, por lo que de nuevo se hubieron de interrumpir. Le sucedió por breve tiempo el arquitecto José María Ortiz, pero el impulso definitivo, y a la vez transformador, se dio durante la regencia de María Cristina, siendo director de las obras Antonio Ruiz de Salces desde 1884, a quien auxiliaba Emilio Boix. En mayo de 1891 se trabajaba en el pórtico rematado con frontón del paseo de Recoletos, colocándose al mismo tiempo las cubiertas. En 1892 se inauguró el edificio, si bien estaba todavía falto de importantes detalles, como, por ejemplo, la colocación definitiva de las estatuas de Querol (128), que de momento se suplieron con vaciados en yeso.

Si bien la obra se terminó después de 1868 y bajo la dirección de otro arquitecto, sin embargo este es el lugar de analizar el edificio ya que, a pesar de las modificaciones, la huella de Jareño es muy fuerte. Así como el perímetro del edificio quedó tal como lo había pensado nuestro arquitecto, en cambio la distribución interior sufrió algunas alteraciones, perdiendo la planta aquella claridad que caracterizaba la compartimentación inicial. Se seguían conservando los cuatro grandes patios interiores, aunque de distinto tamaño, siendo de excelente arquitectura en hierro los que hoy pertenecen al Museo Arqueológico y llevan el nombre de patio romano y patio árabe. La primitiva sala de lectura octogonal se convirtió en una vasta sala cuadrangular. Escaleras, depósitos y demás estancias fueron también alteradas. La pérdida más grave fue el cambio introducido en el alzado de la fachada principal, y si bien la obra de Salces es notable, queda muy por debajo del proyecto de Jareño. En ella se suprimió el pórtico jónico, llevando en su lugar un triple hueco, con arcos de medio punto, y de arquitectura ecléctica, que no encaja bien con el resto del edificio, y menos aún con la columnata alta y el frontón. Se suprimieron las pilastras que separaban los huecos de la planta de entrada, así como las hornacinas con escultura y medallones, del piso superior, abriéndose a cambio una serie de ventanas. Los cuerpos ligeramente salientes de los extremos perdieron igualmente la independencia que tenían al recibir un trato diferente del resto de la fachada, pues Salces continuó en ellos los mismos temas que se dan en las cuatro fachadas del edificio. Del interior, actualmente, hay que destacar dos aspectos muy notables. Uno lo componen las soberbias escaleras de mármol, tanto la que corresponde a la Biblioteca Nacional como al Museo Arqueológico.

(128) A.L.A., «Palacio de Bibliotecas y Museos», en *Resumen de Arquitectura*, junio de 1893.

gico, de más fina arquitectura ésta, y más aparatosa la primera; siendo el segundo la soberbia arquitectura en hierro, empleado en gran escala en los citados patios romano y árabe, y en los depósitos de libros de la Biblioteca Nacional que cuentan con varios pisos (129).

LAM. XXXIV

Los patios llevan una bellísima armadura de hierro fundido, cuya estructura se complementa con cristales, lo que da lugar a una luz diáfana, muy apropiada para un local de exposición. Tiene el interés de ser una de las primeras grandes estructuras en hierro y cristal que se construyeron en Madrid.

Presumo que esta parte en hierro se debe a Salces, si bien él conservó el dibujo y formas que Jareño diseñara, y así, en los capiteles jónicos que se fundieron en hierro vemos que se tratan de los mismos neogriegos de la fachada del Museo. Hay que hacer notar que esta primera «arquitectura» de hierro se concibe como una real arquitectura, con sus columnas, capiteles, zapatas, etc.

Magníficas son igualmente las gigantescas estanterías, también de hierro fundido, con más de siete pisos y unidas por escaleras y galerías, formando un conjunto único en nuestra Península. De nuevo se repiten aquí formas arquitectónicas, columnas y capiteles corintios. Las galerías llevan unas barandillas muy ligeras con el clásico tema neogriego del rectángulo cruzado por un aspa y una cruz. En nada desmerece nuestra Biblioteca Nacional, en este aspecto, de la que en París levantara Labrouste.

En 1863 (130) construyó Jareño un edificio de gran purismo neogriego, el Tribunal de Cuentas —Fuencarral, 81—, que, a pesar de habersele añadido un piso, conserva bastante bien su carácter. Su fachada, eminentemente plana, es de gran sobriedad cromática, con molduras de perfiles muy dibujados y toques decorativos de abolengo griego, como la palmeta, celosías de los antepechos, etcétera.

Estas obras hicieron que en 1867 la Academia le nombrara individuo de número, contestándole a su discurso de ingreso José Amador de los Ríos. Hasta esa fecha alcanzó, entre otros honores, el de Caballero de la Real Orden de Carlos III (1858), Honores de Jefe de Administración (1864), Comendador Ordinario de la Orden de Carlos III (1865) y de la de Isabel la Católica (1866).

Tras haber construido en 1877 la Escuela de Veterinaria, el edificio más celebrado de Jareño después de la Biblioteca Nacional, fue el Hospital del Niño Jesús, concebido con un espíritu opuesto a lo visto hasta aquí. En efecto, una vez que nos adentramos en los años de la Restauración cambia el panorama de nuestra arquitectura, como se verá más adelante. Se abandonan los cánones italianizantes o clasicistas por otros de matiz medieval, y concretamente en el caso de Jareño con rasgos un tanto neomudéjares. En esta línea construyó el

(129) Una sección del magnífico depósito de libros —por desgracia destruido muy recientemente— se halla en el Archivo General del Ministerio de Obras Públicas.

(130) MARQUES DE LOZOYA, *ob. cit.* en la bibliografía general, pág. 200.

citado hospital, cuyo proyecto se hallaba terminado en 1879 (131), por encargo de la duquesa de Santoña, como presidenta de la «Asociación Nacional para la fundación y sostenimiento de los Hospitales de Niños». La noticia de su inauguración salió en la prensa el 15 de diciembre de 1881, si bien no debió acabarse del todo hasta 1885 (132). El éxito de esta obra como arquitectura hospitalaria queda reflejado en los siguientes premios internacionales: medallas de oro en la Exposición de Amberes (1886), en la de París (1886), en Londres (1887), Viena (1887), y cuando todos estos países le concedieron dichos honores, en Barcelona se le dio también una medalla de oro (1888).

Dentro otra vez de un cierto clasicismo, construyó Jareño el actual Instituto «Cardenal Cisneros» en la calle de los Reyes, cuyos planos firmó el 19 de mayo de 1881 (133). Como obras menores pueden señalarse las escalinatas del Observatorio y Museo de Pinturas (1879), la anterior restauración de la casa de los Lujanes, decoración del anfiteatro del colegio de San Carlos, y otras muchas reformas de edificios públicos. Para fuera de Madrid construyó la plaza de toros de Toledo y la fachada de la catedral y teatro de Las Palmas (134). Murió en Madrid en octubre de 1892, tras haber sido director de la Escuela (1874-75) y en posesión de la Cruz de la Corona Real de Prusia.

De todos los arquitectos de la primera generación de la Escuela, ninguno como Francisco de Cubas representa tan bien la continuidad con respecto a la mencionada última generación académica. Aún más, Cubas, en sus primeras obras, se muestra como un fiel seguidor de Colomer, del Colomer del palacio del marqués de Salamanca. Pero como ya se dijo, esto en Cubas es sólo el comienzo, y si bien representa un papel importante al final del reinado de Isabel II, será después, durante la Restauración, cuando alcance plena madurez, convirtiéndose en el arquitecto más característico y representativo del último tercio de siglo (135).

A la etapa que aquí vamos a estudiar pertenecen sus años de formación y sus primeras obras, de las cuales ya pocas quedan en pie. Francisco de Cubas y González-Montes nació en Madrid el 13 de abril de 1826, en una modesta familia, y desde que ingresó en la Escuela de Arquitectura no conoció profesional ni humanamente el fracaso.

Su vida tiene mucho interés como testimonio de nuestra sociedad en los años de Isabel II y la Restauración, pues desde su modesto origen alcanzó, no sin talento y trabajo, puestos de gran responsabilidad política como las de alcalde de Madrid y senador del Reino. Ello, unido a ser el arquitecto «oficial» de la aristocracia madrileña, así como

(131) A.S.A., Leg. 5-300-80. Los planos están firmados por el arquitecto «suplente Esteban Esteban Latorre, por ausencia del Director, Sr. D. Francisco Jareño».

(132) I.E.A., 15 de diciembre de 1881, pág. 153.

(133) Ver nota número 109.

(134) Ver nota número 123.

(135) PEDRO NAVASCUES PALACIO: «La obra arquitectónica del Marqués de Cubas (1826-1899)», en *Villa de Madrid*, año IX, núm. 34, 1972, págs. 19-31.

el arquitecto de gran número de instituciones religioso-benéficas, de las que muchas veces era él mismo su financiador, le dan a Cubas un lugar muy concreto en nuestra arquitectura decimonónica. Veamos ahora su primera etapa isabelina.

Al terminar la carrera de arquitectura en 1852, obtuvo una pensión del Gobierno para ir a Italia y Grecia. Unos proyectos de restauración del templo de Júpiter, en Pompeya, hicieron que la Academia pidiera al Gobierno un aumento de la pensión, concediéndole un premio extraordinario el Ministro de Fomento. Con ello viajó por «Francia, Bélgica, Austria, y luego a Munich, la preciosa Atenas de nuestros días» (136). El autor de estas últimas palabras, Prieto y Prieto, se refiere a la ciudad de Munich, helenizada con las obras de Klenze, especialmente con la Gliptoteca y los Propíleos, que hicieron de ella uno de los lugares más frecuentados por los arquitectos del último clasicismo. A su vuelta recibió el título de Arquitecto el 17 de diciembre de 1855. Repullés afirma que en todos estos años frecuentó el estudio de Antonio Zabaleta, donde se estrenó como arquitecto al recibir el título, para trabajar en seguida por cuenta propia. Zabaleta fue un notable arquitecto, del que luego se hablará (137).

Al formarse el nuevo Paseo de Recoletos, una vez aprobado el Ensanche de Madrid y derribadas las tapias de la cerca, se convirtió aquel lugar en el favorito de la aristocracia madrileña, que paulatinamente fue abandonando los viejos caserones y palacios de las tortuosas calles inmediatas a Palacio (138). Cubas levantó, a partir de 1862, varios palacetes en la acera de los impares, concretamente los números 13, 15, 17, 27 y 29, de los cuales sólo quedan en pie los dos primeros (139). El que lleva el número 13 fue encargado a Cubas en 1865 por el marqués de Alcañices, más conocido hoy con el nombre del duque de Sesto. El edificio pertenece a un tipo de construcción frecuente en la época isabelina, que si bien tiene carácter señorial y palaciego, se amolda, sin embargo, a un patrón de arquitectura eminentemente urbana, de una sola fachada y balcones volados al modo de las casas de vecindad. Sin restarle mérito, está, sin embargo, muy lejos del frontero palacio del marqués de Salamanca, cuya construcción totalmente exenta se halla inmersa en un espacio verde, aumentando así su carácter intimista y recoleto. Estos palacetes de Cubas, por el contrario, sin jardín, sin verja, asoman comprometidamente su fachada, la cual limita en sus extremos con las vecinas. Señalemos estos detalles porque a la hora de proyectar este tipo de edificios, a

(136) MANUEL PRIETO Y PRIETO: «El Museo Antropológico», en *I.E.A.*, números XVII, XVIII y XIX, 1875.

(137) E. REPULLES Y VARGAS: «Necrología: El Marqués de Cubas», en *Resumen de Arquitectura*, XXVI, núm. 2, 1889, págs. 13-15.

(138) Ver el prólogo de MANUEL AZAÑA a *Pepita Jiménez*, de Juan Valera, en la col. «Clásicos Españoles», Madrid, 1958, págs. XVI y ss.

(139) CABELLO Y LAPIEDRA: «El Marqués de Cubas. Necrología», en *Arquitectura y Construcción*, núm. 46, cuad. 2.º, 1899, págs. 21 y ss.

los que va bien el nombre de «palacete» o «casa-palacio», el arquitecto tiene que obrar de forma distinta. De lo dicho no se sigue que estas fachadas sean vulgares; por el contrario, su arquitectura es noble y sencilla a la vez, destacando siempre un gran balcón o una portada, y mostrando gran delicadeza en los hierros y molduras estucadas.

LAM. XXIV. - B

Todo ello se da en el del duque de Sesto, que consta de una planta baja con semisótano, principal y piso alto. La puerta está descentrada, siendo notables las hojas de madera, hábilmente trabajadas. El motivo principal de la fachada es la logia de tres huecos, a los que corresponde un balcón corrido, abierto en la planta noble. La logia, al estilo boloñés, está flanqueada por dos pilastras de orden corintio que llevan el motivo de candelieri, del que pende una cartela con la fecha del edificio en números romanos. Sobre cada uno de los tres arcos va un medallón por el que asoman hermosas cabezas, y entre ellas otros motivos florales. Sobre el entablamento que apoya en las citadas pilastras aparecen tres ventanas rectangulares, flanqueadas por otro tema que empleó mucho Cubas, el de un medallón con una cabeza de perfil en su interior, y todo a la vez inserto en una alargada composición de temas cuatrocentistas. El resto de la fachada es muy sencillo, reduciéndose la decoración al par de mensulitas que sostienen un pequeño dintel, con el doble papel de guarnecer el balcón, sirviendo a la vez de apoyo al que va encima. El remate de la fachada lo compone una sencilla cornisa, sobre la que vemos una elegante balaustrada, que hasta hace muy poco tiempo llevaba bustos al modo romano sobre los netos.

Nota muy sobresaliente en los palacetes isabelinos, es la finísima labor de los hierros, que evidencia la existencia de una interesante industria artística. Los balcones de la planta principal llevan un delicado tema de cadenas colgantes, a modo de guirnaldas, de exquisito gusto, así como también es excelente el dibujo, a base de una composición de palmetas, del hierro que rellena el medio punto de la puerta de entrada. Del interior reseñaremos el soberbio pasamanos de la escalera, con motivos vegetales en el que se enredan escenas fantásticas con los típicos «putti» y feroces grifos, así como las pinturas del techo también de la escalera, con dos alegorías de la Música y la Pintura. Además de estos personajes, aparecen allí guirnaldas de flores, telones, angelillos, etc., todo proyectado por Cubas y realizado por tres artistas que trabajaron mucho en la decoración interior de los palacios isabelinos, Lozano, Bellver y Figueras. Estos detalles alegóricos ponen de manifiesto el vivo interés de la aristocracia y alta burguesía madrileña de estos años por parecer culta y refinada.

LAM. XXIV. - A

Junto al del duque de Sesto se levanta el de López-Dóriga y Salaverría (Recoletos, 15), que Cubas levantó en 1872. Su fachada es más sencilla que la anterior, pero no por ello menos interesante. Consta de tres plantas, llevando en la baja el portal de entrada, el piso bajo y un semisótano. La puerta adintelada está flanqueada por dos pilastras no muy esbeltas, llevando en el marco una guarnición consistente en una ristra de hojas y frutas. Para señalar la mayor importancia de la planta

noble, Cubas diseñó una bella decoración en yeso, dispuesta a modo de friso e interrumpida por los magníficos hierros de los balcones, cuya altura es igual. El motivo principal y repetido es el de una gran palmeta griega entre dos roleos. No podía faltar tampoco el balcón de la estancia importante, y como aquí, por las circunstancias que fueren, todos los huecos son iguales, se señala la diferencia por la mayor largura del hierro en el que va sobre la puerta de entrada. En los dos pisos superiores los vanos llevan pilastras a los lados sosteniendo un entablamento. Sus capiteles de orden corintio tienen en el centro el caduceo y sombrero alado de Mercurio. En el pequeño friso se vuelve a repetir el tema de la palmeta alternando con otra hoja más ancha y partida, y sobre la fina cornisa vemos tres palmetas, dos en los extremos y una en el centro a modo de acróteras, unidas entre sí por una moldura que recuerda el tema de las ondas. Son pequeños detalles que vienen a insistir sobre la apuntada tendencia neogriega. Toda la fachada lleva en lo alto una magnífica cornisa que sigue fielmente los modelos clásicos, sin olvidar detalle alguno, y sobre ella un antepecho en vez de balaustrada, que es lo que mejor le hubiera ido. La cerrajería es toda ella magnífica, y nos gustaría poder rescatar del anonimato a los hábiles maestros que trabajaron estas finas labores. En cada planta vemos dibujos distintos, a cual más delicados, así como en el interior del portal siendo éstos más vulgares.

Dentro de este estilo italianizante con mezcla de motivos neohelénicos, hay que incluir el palacio que se encontraba en el Paseo de Recoletos con vuelta a Bárbara de Braganza. Su primer dueño fue Ramón Aranaz, para quien lo proyectó Cubas en 1866, pasando más tarde a manos del marqués de San Nicolás de Nora. El edificio, que debía ser muy bello, fue derribado hace pocos años. Lorente lo describe del siguiente modo: «El conjunto es de más empaque arquitectónico que en los edificios anteriores, y el acento italianizante persiste, si bien los detalles neogriegos en los guardapolvos y copetes que lo coronan, como también en los dinteles con rosetas del piso alto, están más acusados. El orden de las pilastras corintias en la planta noble nos encanta con toda la libertad en que están tratadas sus proporciones, y el friso tiene toda la altura necesaria para alojar las ventanas apaisadas del último piso. Entre estas ventanas, unos angelotes con guirnaldas parecen arrancados de un sepulcro italiano del siglo XV. También este palacio nos hace recordar un monumento de Bolonia: el palacio Malaguti o del «Arte dei drapieri», en el que vemos la característica del gran friso, en este caso con ventanas redondas» (140). Como puede verse por la descripción del palacio del marqués de San Nicolás de Nora, tenía elementos análogos a los de López-Dóriga y Sexto. Además de los citados, Cubas hizo también para el marqués de Alcañices la reforma de su palacio que se hallaba en donde luego se levanta

(140) MANUEL LORENTE: «Don Francisco de Cubas (1826-1899)», en *Revista Nacional de Arquitectura*, VIII, núm. 81, 1948, pág. 364.

tó el Banco de España, y aunque de momento no conozcamos otros datos, no deja de tener interés el comprobar como la aristocracia madrileña se encaprichó con Cubas, y como casi todo el lado de los impares del paseo de Recoletos, tenía una unidad que se debía a nuestro arquitecto. Algo semejante ocurrirá más tarde cuando le veamos hacer varias casas seguidas y enfrentadas, en la calle de Villalar, o en la plaza de la Independencia, pero todo esto corresponde ya al decenio de los años 70.

No podemos terminar esta introducción a Francisco de Cubas, que todavía no era marqués, sin hacer alusión a una obra suya muy singular y que afortunadamente esta aún en pie. Me refiero a la Casa de Isern, de 1865 (141), en la Carrera de San Jerónimo, núm. 18, que conserva bien la fachada excepto la reforma de la planta baja y el añadido de un piso. Si no nos equivocamos es el ejemplo más temprano de neogoticismo en la arquitectura urbana de Madrid. Siendo además de un goticismo purista, con clara influencia de Viollet-le-Duc, pues ya no se trata del aparato gotista con que Colomer revistió San Jerónimo, ni de la festiva decoración, que con motivo de la Jura de Isabel II hemos visto en algunas casas madrileñas. En la Casa de Isern, de tres plantas más bajo y entresuelo, Cubas decoró los vanos con una bella ornamentación gótica, en la que juegan un papel importante los hierros de los balcones, especialmente el balcón corrido de la planta principal. Sus detalles pudieran estar inspirados en el «Dictionnaire raisonné», de Viollet-le-Duc, pues hay que tener en cuenta que por entonces se empezó a sentir su influencia entre nosotros si bien los frutos no se verían hasta después de la Revolución del 68. No olvidemos que en este crítico año la propia Academia de San Fernando nombraba al gran arquitecto francés, académico honorario (142). Sin embargo, el febril neogoticismo de Cubas vendrá también con la Restauración.

OTRAS OBRAS Y ARQUITECTOS DE LA ETAPA ISABELINA LOS PASAJES. EL PASTICHE ARABE

La arquitectura isabelina no se agota ni mucho menos con lo aquí apuntado, pues hay otros arquitectos y otras obras que merecen la pena ser reseñadas, pero que por el hecho de haberse derribado la mayor parte del Madrid isabelino, su estudio es difícil. Efectivamente existen en Madrid algunas casas de estos años, pero son muy pocas las que se conservan intactas, es decir, sin que el comercio haya des-

(141) A.S.A., Leg. 4-430-36: «Expediente instruido a instancia de Don Tomás Ysern en solicitud de licencia para construir de nueva planta su casa Carrera de San Jerónimo, n.º 16 moderno, con vuelta a la del Pozo».

(142) A.A.S.F., Leg. 1-53.

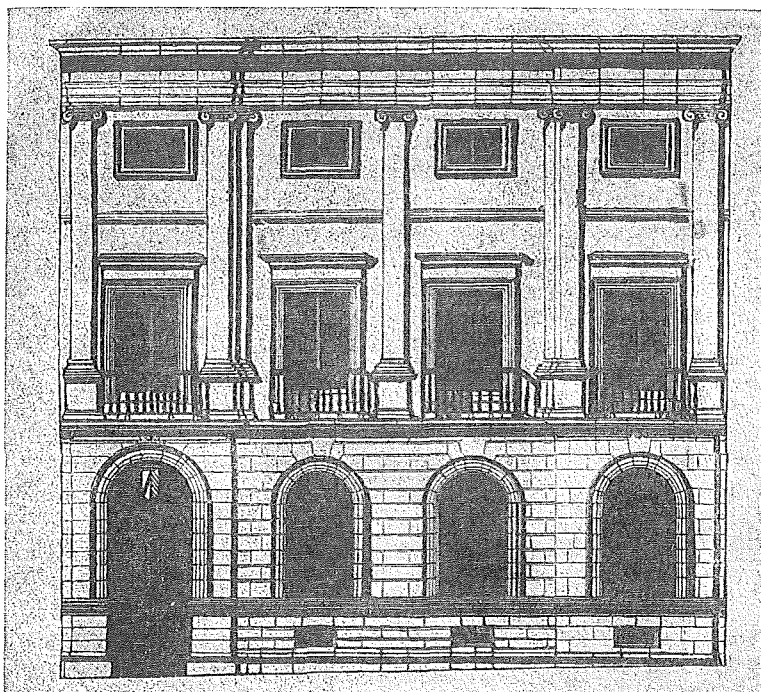


Fig. 18.—Casa de Isla Fernández en la plazuela de San Martín.

trozado la planta baja, sin que se haya cubierto su fachada con la consabida propaganda, o bien se le haya añadido uno o dos pisos, que es lo más corriente. Como ejemplo bien conservado puede tomarse el de la casa de Isla Fernández, en la plazuela de San Martín (143). Tiene todas las características de lo que entonces llamaban la casa-palacio, es decir, contaba con una planta baja almohadillada, que incluye el semisótano, la puerta de ingreso descentrada, planta noble perfectamente definida, y un piso alto de huecos apaisados que recuerdan todavía los áticos de la arquitectura neoclásica. La fachada denota un equilibrio y refinamiento muy característico de la época, llevando un orden apilastrado jónico que soporta un entablamento, todo ello de dibujo muy sobrio. Este tema del apilastrado y entablamento en la fachada, que señala la planta o plantas de mayor lujo del inmueble, donde suele residir el propietario que indefectiblemente es un hombre de dinero o un aristócrata, es uno de los caracteres más típicos de la arquitectura isabelina. Las casas construidas por un cierto grupo de la sociedad isabelina, durante los años 40 y 50, llevan en su mayoría estos apilastrados y entablamentos generalmente muy adornados. No obs-

(143) S.P.E., núm. 50, pág. 303.

tante, antes y después de las fechas indicadas es fácil encontrar también este tipo de fachadas, que resultan en extremo elegantes.

Buena prueba de ello son las casas de Santamarca en la calle de Alcalá y de Rivas en la Carrera de San Jerónimo, debidas al inteligente arquitecto José Alejandro y Alvarez, que las proyectó en 1846, quedando tan solo en pie la de Rivas y habiendo sido destruida la de Santamarca para levantar en su solar una entidad bancaria. Sin embargo, conocemos los proyectos de ambas gracias a una publicación del marqués del Saltillo (144). Ambas fachadas tenían mucho en común: cuerpo inferior almohadillado, con semisótano y bajo, pisos principal y segundo, a los que corresponde la aludida organización de pilastras, corintias y entablamento, alzándose sobre este último el piso segundo. En los dos edificios una balaustrada, que es un elemento cien por cien isabelino, reemplaza a los fernandinos tejados con buhardillas. Una fina guarnición de molduras en relieve, pisos, cornisas, etc., embellece los huecos de la planta noble de dichas casas. José Alejandro y Alvarez pensó en unas cariátides que separarían los huecos del último piso de la casa de Santamarca, pero que luego no se llevaron a cabo allí, y sí en la de Rivas, donde todavía hoy pueden verse. Del estilo de este arquitecto es la última casa del lado de los pares, de la calle del Marqués de Valdeiglesias.

Dos casas de enorme interés y que se conservan en buen estado, como reliquias del Madrid isabelino, son las dos grandes mansiones que, dándose frente, forman prácticamente la calle Conde Plasencia, entre la plaza de Pontejos y la calle de Esparteros. Ambas han heredado algo de la sobriedad de años anteriores, pero tiene detalles de gran belleza como puedan ser el interior de sus portales, con bella escalera y pinturas una, y los arcos que a modo de fajones descansan sobre columnas exentas en la otra.

Existen además muchas casas de vecinos, pero de escaso interés, como puede ser la de la calle de Santa Clara, número 4 (1836), en las que lo artístico va cediendo el paso ante un fenómeno tan frecuente hoy, pero que arranca de estas fechas: la especulación. En 1849, escribía Francisco de Paula Madrazo sobre ese aspecto que iba en contra de toda preocupación estética: «En Madrid... como no se ponen por norte los arquitectos la comodidad del inquilino, sino la mayor renta para el propietario, sacrifican la comodidad de la vida al interés de la especulación; y atentos tan solo a sacar todo el partido posible de un terreno determinado, cuidan más que del número de piezas que deberá contar cada habitación para su desahogo, del número de inquilinos que podrán anidarse en la casa para que sean mayores sus productos. Esto acontece por lo general en la Corte; y decimos por lo general, porque las veinte o treinta casas, o más bien palacios, con

(144) MARQUES DEL SALTILLO: «Casas madrileñas del siglo XVIII y dos centurias del siglo XIX», en *Arte Español*, t. XVII, primero y segundo cuatrimestre, 1948, págs. 52-59, láminas XI y XIII.

que recientemente ha embellecido Madrid algunas notabilidades de la banca, no son más que una excepción de aquella costumbre generalizada» (145). Madrazo se refería en estas últimas líneas a los ya citados palacios de Alcañices, Salamanca, Casa-Riera, etc., que iniciaron un nuevo camino en la arquitectura madrileña, que seguiría la alta aristocracia y burguesía adinerada durante todo el siglo XIX. Concretamente es a partir de 1850, cuando Madrid vio levantar palacios como el del marqués de Portugalete, el de los duques de Medinaceli, el de Campo, Indo y Cerrajería. Los más importantes fueron sin duda los dos primeros, que resumen la fuerte influencia francesa experimentada en nuestra arquitectura madrileña, durante los últimos años de la etapa isabelina y los primeros del Sexenio Revolucionario.

LAM. XXVIII

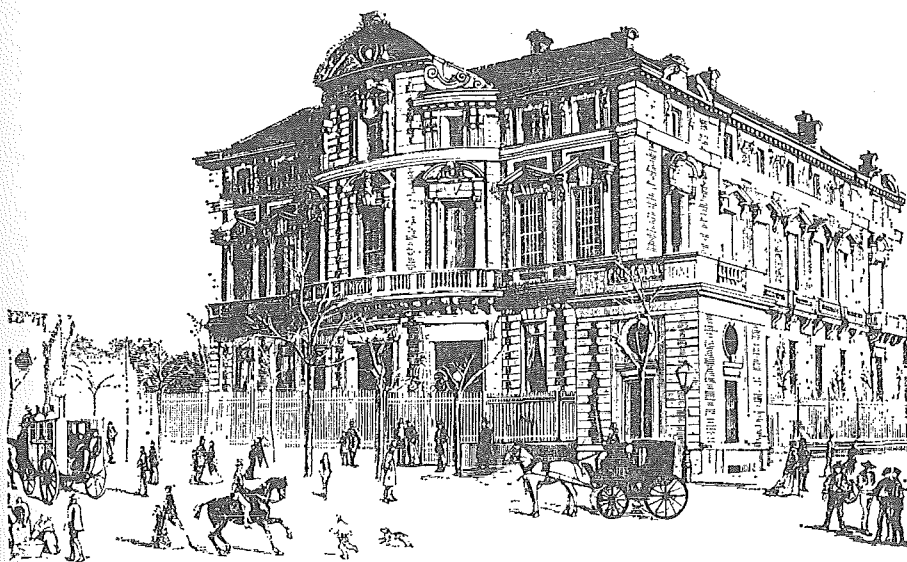


Fig. 19.—A. Ombrecht: Palacio del Marqués de Portugalete [derribado].

El palacio de Portugalete, conocido también por el nombre de Bailén, se encontraba en la calle de Alcalá, donde actualmente se levanta el Instituto Nacional de Previsión. Su arquitecto fue el francés Adolfo Ombrecht, establecido en Madrid (146). El edificio, que antes de ser demolido perteneció a la familia Castaño, pasaba por ser «una de las casas más artísticas de Madrid» ante los ojos de propios y extra-

(145) FRANCISCO DE PAULA MADRAZO: *Dos meses en Andalucía en el verano de 1849*, Madrid, Imprenta de la Biblioteca del Siglo, págs. 34-35. Sobre estos años ver también FRANCISCO PEREZ MATEOS («León Roch»): *La Villa y Corte de Madrid en 1850*, Madrid, 1927.

(146) I.M., núm. 10, 27 de mayo de 1870, pág. 3.

ños (147). El edificio era totalmente exento, rodeado de un jardín primero y después de una sencilla verja. Tenía tres plantas y unas cubiertas muy pendientes. Sobre la fachada principal sobresalía, en su centro, un cuerpo adosado que no llegaba a ser semicircular, rematado por un frontón. El material empleado, ladrillo para el paramento y piedra en esquinales, embocaduras, cadenetes, etc., así como las molduras, chimeneas y composición en general, quiere recordar la arquitectura francesa. De su interior repetiremos la descripción de Fernández de los Ríos, cuando dice: La disposición interior corresponde a la idea que hace concebir su aspecto exterior; el salón del piso principal, la galería destinada a museo y la capilla, están recargados de adornos. En la planta baja se hallan la sala de billar, de estilo caprichoso, que recuerda las extrañas combinaciones del chinesco; un tocador y una espaciosa cámara de dormir, de gusto moderno; la sala de baños decorada a la manera pompeyana, por el pintor italiano Orestes Mancini, y el salón de música, la más rica de las estancias del edificio» (148). En su decoración intervinieron notables artistas, como José Marcelo Contreras, autor del soberbio salón principal de la planta noble, con fina y abundante ornamentación en estuco y madera, magníficas lámparas y espejos y, finalmente, un techo con medallones, pinturas alegóricas, etc. Sólo los salones del palacete del marqués de Linares podrían compararse con éste (149). Complemento indispensable es la tapicería, que corrió a cargo de Lino Fernández (150). Entre las esculturas que poseía el palacio citaremos el «Narciso» de Elías Martín, que se encontraba en el centro del lujoso patio de mármoles, cubierto con cristales. La obra completa se hallaba terminada, por lo menos, en 1870, fecha en la que un artículo festejaba su belleza de este modo: «el conjunto del edificio pertenece a esa caprichosa mezcla de géneros diversos, que amalgamados con más o menos gusto, pero sin obedecer a reglas fijas, constituye lo que se ha dado en llamar arquitectura del siglo XIX. Aunque este nuevo género de arquitectura carece de verdadera originalidad, ofreciendo sus más caracterizadas producciones ancho campo a la crítica, si se las juzga con arreglo a las eternas y elevadas leyes de la estética del arte, no deja de producir a veces obras cuyo aspecto seduce, ya por la elegancia de su traza, ya por la gentileza de sus proporciones o el gusto de su rico y profuso ornato» (151).

De traza más severamente francesa era el desaparecido palacio de

(147) ALBERT F. CALVERT: *Madrid. An historical description and handbook of the Spanish Capital*, Londres, MCMIX, págs. 44-45.

(148) FERNANDEZ DE LOS RÍOS: *Guía de Madrid*, Madrid, 1876, pág. 724.

(149) «Palacio del Duque de Bailén», en *I.M.*, núm. 37, 15 de julio de 1871, página 203, y «Salón del Palacio de los Duques de Bailén», en *I.E.A.*, núm. XVIII, 15 de mayo de 1876, págs. 324-325.

(150) *I.E.A.*, núm. XXIV, 30 de junio de 1886, pág. 404.

(151) «Madrid Moderno. Palacio del Marqués de Portugalete», en *I.M.*, número 10, 27 de mayo de 1870, pág. 3.

Uceda, conocido también como palacio de Medinaceli y del marqués de Salamanca, que era su propietario en 1876. Su arquitecto, que parece ser fue un portorriqueño que estaba de paso procedente de París (152), hizo un palacete de dos plantas más una de mansardas. Ladrillo rojo, piedra blanca y pizarra gris eran los materiales de este bello edificio, desgraciadamente derribado. En mayo de 1870 estaba ya terminado y según un cronista de aquellos años, «por el estilo del palacio podía uno formarse idea del gusto dominante en la arquitectura urbana de nuestra época» (153). A nuestro juicio, era el máximo exponente de la influencia francesa en Madrid, perteneciendo a un co-

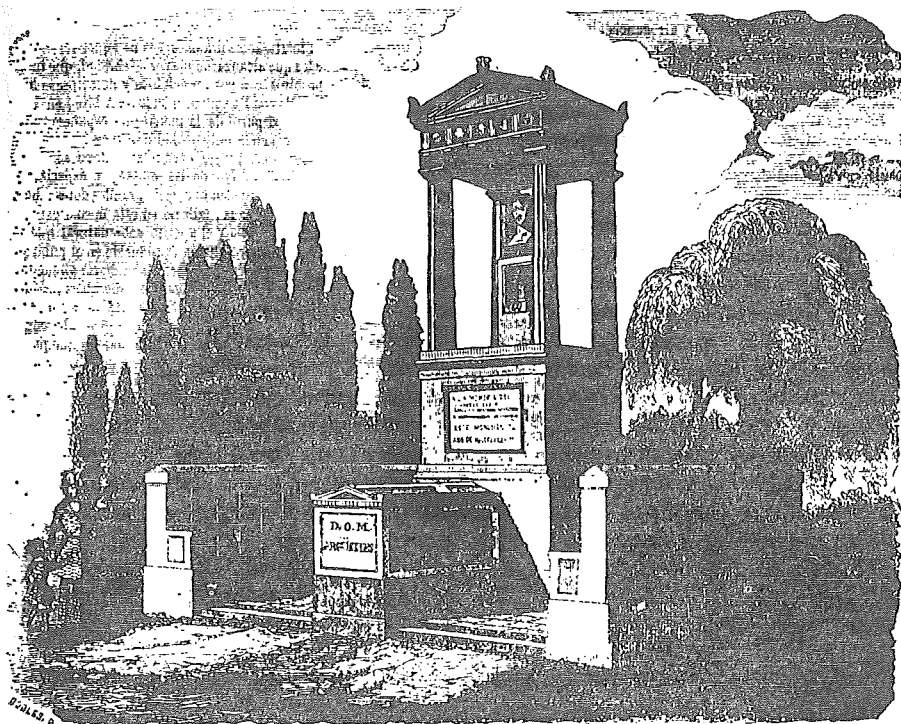


Fig. 20.—A. Zabaleta: Monumento funerario de Agustín Argüelles.

rectísimo estilo Luis XIV, sin aglutinar tantos elementos eclécticos como ocurría en el palacio de Portugalete.

A la generación de Alvarez Bouquel y Colomer debió pertenecer Antonio Zabaleta, quien, según un artículo publicado en 1852, era «uno

(152) Así consta en la documentación del A.S.A. El arquitecto que firma el proyecto se llama Mariano Andrés Avenosa, llevando aquél la fecha de 1864. Años más tarde el palacio fue restaurado por Alvarez Capra, en 1893.

(153) «Madrid Moderno. Palacio del Duque de Uceda», en *I.M.*, núm. 9, 12 de mayo de 1870, pág. 16.

de los contados arquitectos de mérito con que cuentan las Bellas Artes en España, en la época presente» (154). De toda su obra sólo conocemos el proyecto que eligió la Academia, entre los varios presentados al concurso, para hacer un monumento a Argüelles. La obra debió de tener mucha resonancia por la importancia de don Agustín, quien al morir (1844) dejó un gran vacío en el partido liberal. A su muerte se le honró como un «pater patriae», dándole su nombre a uno de los nuevos barrios de Madrid, a la vez que se le erigía un monumento en la Sacramental de San Nicolás, donde se depositaron los restos mortales del que fue tutor de Isabel II. Este monumento fue diseñado por Zabaleta, quien ideó un sencillo templete de cuatro columnas dóricas sosteniendo un entablamento con su correspondiente frontón, todo ello con claro sentido neogriego. Dentro del edículo iría el busto de Argüelles y en una de las caras del pedestal, la dedicatoria. Delante se hallaba el enterramiento propiamente dicho, y a los lados unos muros que a modo de cerca protegían el conjunto. Aunque ello no sea mucho, tiene interés saber que dicho monumento pertenece a Zabaleta, y por ser éste el maestro del marqués de Cubas, a quien formó en su estudio.

Gran alcance tiene también otro tema arquitectónico específicamente isabelino: los pasajes. Son éstos unas simples calles, cubiertas con objeto de proteger el comercio instalado en ellas haciendo más grata la visita a bazares y cafés, pues en las estaciones extremas del año los clientes estaban protegidos del frío o del sol. Los primeros pasajes se abrieron en Francia, poniéndose de moda en París hacia 1830. Entre nosotros fue primero la prensa quien brindó la iniciativa de abrir en la Corte alguna de las tímidamente llamadas «galerías cubiertas» (155), y la respuesta no se hizo esperar, de tal modo que antes de 1850 Madrid contaba ya con cinco de estos pasajes. Su modelo eran los parisinos, ufanándose mucho la prensa de que alguno de ellos competía con los de las capitales francesas e inglesas.

Los dos primeros fueron el de «San Felipe de Neri» y el de la «Villa de Madrid». Curiosamente ambos se levantaban sobre el solar de dos conventos desamortizados, el de San Felipe y el de la Victoria. El 19 de abril de 1840 se inauguraba la primera galería cubierta junto a un nuevo mercado, sobre el lugar que en otro tiempo ocupara el convento de San Felipe de Neri, cuyo nombre llevarían desde entonces los nuevos locales. El arquitecto que los proyectó fue Mariano Marco Artú, quien hizo una galería cubierta con cristales «exactamente igual a los Pasajes de París» (156) con destino «a comercio de Modas y vesti-

(154) «Proyecto de monumento para depositar los restos de don Agustín Argüelles», en *S.P.E.*, núm. 15, 11 de abril de 1852, pág. 113.

(155) «Galerías cubiertas», en *S.P.E.*, núm. 29, 16 de octubre de 1836, páginas 233-235.

(156) «Galería cubierta y mercado de S. Felipe Neri», en *S.P.E.*, 2.^a serie, tomo II, 19 de abril de 1840, págs. 124-125. Este arquitecto, Augusto Artú, intervino en los conocidos proyectos para hacer navegable el río Tajo entre Aranjuez y Lisboa. El mismo hizo este recorrido en una falúa en el año 1828, haciendo una larga serie de croquis sobre diversos aspectos del trayecto. Ver GREGORIO MARAÑÓN: *Elogio y nostalgia de Toledo*, Madrid, 1958, 3.^a ed., pág. 30.

do». Tenía una longitud de 240 pies, con tres entradas, una por la calle de Bordadores, otra por la de Hileras y la tercera por el centro de la plazuela de Herradores. Pese al loable intento de Marco Artú en imitar los patrones franceses, el resultado era muy diferente, pues las fachadas de los comercios, que tenían dos plantas y un sótano, estaban decoradas con «un gusto que puede llamarse gótico-arabesco». Realmente era un capricho de dudoso gusto, cuyo interés estriba más en la novedad del pasaje como tema arquitectónico y urbano a la vez, que como arquitectura propiamente dicha, a pesar de que el comentarista citado en la nota anterior insistía en que la decoración tenía «la unidad de carácter que difícilmente suele conseguir el artista al separarse de la observación rigurosa de cualquiera de los géneros de arquitectura conocidas». De todos modos y exceptuando la fantasía de Marco Artú al dotar a los frentes del pasaje de una arquería «gótica-arabesca», muy desproporcionada, el conjunto resulta interesante por la fecha temprana en que se produce. La iluminación cenital, a través de una cubierta a dos aguas, donde la teja es sustituida por el cristal, despertó sin duda curiosidad. La armadura de la cubierta era de madera, teniendo que esperar algunos años para verla sustituida por el hierro.

Hacia 1840 se abrió también otro pasaje entre las calles de Espoz y Mina y de la Victoria, sobre el antiguo solar del convento de la Victoria, donde se levantaban las casas de Mariátegui y Matheu. De Mariátegui ya conocemos, además, un proyecto para construir sobre este mismo solar lo que podríamos llamar un antecedente del pasaje comercial. Gran parte del solar fue adquirido por un importante capitalista del Madrid isabelino, don Manuel Matheu, para levantar allí una galería, cubierta de madera y cristal, para albergar primero algunos bazares (157) e instalándose más tarde en su lugar dos conocidos cafés, el de Francia y el de París, «punto de reunión de los naturales de la vecina República» (158). De este pasaje, que se llamó «Villa de Madrid» y fue proyectado por el arquitecto Antonio Herrero de la Calle, queda todavía el nombre de «pasaje» seguido del de su propietario Matheu, así como las fachadas —en otro tiempo cubiertas—, que son de sencillísima arquitectura.

Pronto empezaron a rivalizar entre sí las calles comerciales, y los ejemplos se multiplicaron. En 1845, el arquitecto Juan E. Puerta hacía, por encargo de Murga, el proyecto de un pasaje que llevara su nombre (159). El lugar elegido era un solar situado entre la calle de la Montera y la de Tres Cruces. A diferencia de las anteriores, no se trataba de un pasaje exclusivamente, sino de una casa de vecinos, que

(157) A.S.A., Leg. 4-27-96. Ver también «Galería cubierta y Bazar de la Villa de Madrid», en *S.P.E.*, núm. 11, marzo de 1874, págs. 81-82.

(158) H. PEÑASCO y C. CAMBRONERO: *Las calles de Madrid*, Madrid, 1889.

(159) A.S.A., Leg. 4-47-18: «D. Mateo de Murga solicitando la tira de cuerdas para la casa Calle de la Montera, n.º 45, m.ª 343, titulada Posada de la Gallega».

incluiría dicha calle comercial. La fachada tiene todavía algunos elementos fernandinos, como el almohadillado de la planta baja, en que se abre también el entresuelo, detalle éste que por estar muy marcado pertenece ya a la arquitectura isabelina. Los balcones de las tres plantas que vienen encima son muy sencillos, destacando en lo alto, sobre la cornisa, una airosa balaustrada. La puerta de entrada al inmueble daba paso a una pequeña calle que en su día iba cubierta con cristal. Allí estuvo, y en parte se conserva, una serie de comercios, en los que casi siempre predominaba la industria textil. El pasaje de Murga, que afortunadamente se conserva, debería ser restaurado, asegurándonos así uno de los raros ejemplos de esta época que aún existen. El antecedente inmediato de la casa de vecindad con pasaje comercial en su interior habría que buscarlo en la mencionada casa de Cordero, de Sánchez Pescador, que tenía una galería con comercios y fuentes (160).

El tema del pasaje atrajo igualmente a los arquitectos más importantes del momento, y así hemos visto a Aníbal Álvarez cómo proyectó uno en 1846, entre las calles de Espoz y Mina y de la Victoria, es decir, paralelo al de Matheu. Su propietario era Antonio Jordá, y para 1847 debía estar ya concluido. De él sólo restan hoy los dibujos del arquitecto (161), quien, como era de esperar, hizo una obra de exquisito gusto que hubiera sido una suerte conservar. Tanto la fachada de la Victoria, estrecha, como la de Espoz y Mina, casi tres veces la anterior, eran de una diafanidad absoluta, pues salvo los extremos, el resto se componía de una doble arquería superpuesta, de apoyos sutilísimos y cerrados sus vanos con cristales. La obra tenía un sabor italianizante por el ritmo de los arcos y por la balaustrada que remata la composición.

El auge del comercio que Madrid experimentó en estos años, años en los que se fue configurando lo que hoy llamamos «centro comercial», exigió nuevos establecimientos de esta índole, y así, muy cerca de los anteriores, se inauguró el pasaje del Iris, el 23 de septiembre de 1847. Estaba situado entre la calle de Alcalá, número 11, y la Carrera de San Jerónimo, número 12. Pero estos pasajes no dieron resultado en Madrid y si bien se construyeron más tarde otros, como el pasaje de la Alhambra, entre las calles del Piamonte y San Lucas, que era de gran interés y derribado hace pocos meses para desgracia de Madrid, o meras exposiciones comerciales que a modo de pasajes también iban cubiertas con cristales, como la que había en la calle Espoz y Mina, número 6 (162), el hecho es que no tuvieron éxito entre nosotros los llamados «pasajes a la francesa». Por ello será inútil buscar en nuestro país los monumentales pasajes con que cuentan Milán,

(160) A.S.A., Leg. 4-46-4: «Casa de Cordero».

(161) A.S.A., Leg. 4-48-75: «D. Aníbal Álvarez a nombre de D. Antonio Jordá, solicitando edificar y construir un Pasaje en la calle Espoz y Mina, n.º 17, con accesorios a la de la Victoria, n.º 10, manzana 207».

(162) «Exposición Comercial inaugurada el 27 de enero de 1877», en I.E.A., número VII, 22 de febrero de 1877, pág. 116.

Génova, París o Londres, de extraordinario interés arquitectónico, los cuales siguen hoy funcionando como cuando se construyeron en el último tercio del pasado siglo. El escaso volumen de nuestro comercio e industria, y el pequeño poder adquisitivo de nuestra España del siglo XIX, comparado con el de los vecinos países, explican este fenómeno. Ello se acentuaba aún más en Madrid, que era una capital artificial, meramente política, un centro de consumo que no estaba respaldado por una explotación industrial como la que tenían, por ejemplo, Milán o París.

Finalmente, añadiremos algo sobre lo que en páginas anteriores hemos llamado el fenómeno del «alhambrismo», esto es, el remedo arquitectónico de formas que tienen su origen en la Alhambra de Granada. Lejos de ser una copia fiel del extraordinario monumento, la arquitectura isabelina se contentó con adaptar a su capricho las formas y colores allí vistos, sin llegar al virtuosismo arqueológico de las réplicas en los años de la Restauración alfonsina. Hasta llegar a ellas hemos de atravesar una breve etapa de gran interés y que corresponde a la mayoría de edad de la reina.

El gusto por lo arabesco fue extendiéndose no sólo entre los arquitectos, sino entre el público, hasta llegar a la aceptación oficial por parte de la Academia. Hemos visto ya cómo la galería cubierta de San Felipe tenía una decoración de este tipo. Poco a poco la arquitectura árabe se fue identificando con lo nacional, con lo español, llegando a convertirse en el símbolo de nuestro genio en las exposiciones y concursos, tanto nacionales como internacionales. Durante muchos años el pabellón español en las llamadas exposiciones universales será un pabellón árabe. Así ocurrió con el pabellón español de la Exposición Internacional de Amberes de 1885, del arquitecto Grube (163). Se trataba de una fantasía arquitectónica con aparatoso revestimiento árabe, pero desprovisto de toda lógica.

Dos años más tarde, en octubre de 1857, se celebraba en Madrid una importante Exposición de Agricultura, en la que se levantó un «pabellón arábigo» (164) de análoga arquitectura al anteriormente citado. Desconocemos su autor, si bien sabemos que Jareño intervino activamente como arquitecto en este certamen, resultando quizás arriesgado atribuirle dicho pabellón. Era éste de planta rectangular, ensanchándose algo en los extremos. Tenía entrada única, consistente en una arquería de tres huecos con arcos de herradura apuntados, si bien iba rematada por un arco que nada tenía de oriental. El resto de la fachada se decoraba con arcos gemelos bajo un tercero, todos ellos lobulados y ciegos.

La cuestión alcanza aún mayor interés cuando es la propia Academia la que acepta la arquitectura árabe no sólo ya como objeto de

(163) «Exposición Internacional de Amberes», en *I.E.A.*, núm. XXIII, 22 de junio de 1855, pág. 369.

(164) «Exposición de Agricultura», en *El Museo Universal*, núm. 19, 15 de octubre de 1857, pág. 147.

estudio, sino como una posible forma arquitectónica que debía restaurarse al igual que en otro tiempo se hizo con la de Vitruvio y Palladio. Un discurso leído en la Academia, el 11 de diciembre de 1859, por Francisco Enríquez y Ferrer, sobre el tema de la «Originalidad de la arquitectura árabe», ponía de manifiesto la expectación despertada por este gran capítulo de la historia de la arquitectura, prácticamente desconocido y que había descubierto el movimiento romántico (165). A Enríquez y Ferrer le contestó José Caveda con otras palabras ardorosas en las que se insiste en la libertad frente al «clasicismo intolerante», en «la emancipación del talento creador» y, lo que es más importante, en «el eclecticismo de las artes», como «una de las conquistas más preciadas de la filosofía en la época de progreso» en que vivían (166).

No sólo era ya la Academia, la arquitectura oficial y los arquitectos los que apoyaban esta moda de estilo árabe, sino que estuvo secundado por el público en general, siendo muchas las casas que contaban con un «salón árabe» donde transcurrían apaciblemente las famosas tertulias decimonónicas. A modo de ejemplo traemos un testimonio de Gustavo Adolfo Bécquer, que en un artículo titulado «Revista de Salones», de 1864, decía: «En casa de los señores de Lassala cada gabinete es un bijou, y especialmente el gabinete árabe que es verdaderamente delicioso» (167). Casos como éste se pueden encontrar muchos en la literatura y prensa contemporánea, pero es imposible intentar localizarlos debido a su destrucción. Sin embargo, es importante asegurar su existencia en unas fechas determinadas.

TRANSFORMACION URBANA DE MADRID DURANTE EL REINADO DE ISABEL II. LAS REFORMAS INTERIORES Y EL ENSANCHE

Si siempre había existido una relación entre arquitectura y urbanismo, nunca fue aquélla tan estrecha como en el segundo tercio del siglo XIX, cuando Europa toda se propuso hacer una delicada y a la vez urgente operación en sus grandes metrópolis. No se analizarán aquí cada una de las causas determinantes de este complejo fenómeno, que en realidad se pueden resumir en la conclusión de todas ellas, a saber, la gran explosión demográfica, pero sí diremos que aquel proceso forzaba a hacer arquitectura y urbanismo al mismo tiempo, y que éste va cobrando en nuestro siglo un carácter imperativo como única

(165) *Discursos leídos en las recepciones y actas públicas celebradas por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando, desde el 19 de junio de 1859*, tomo I, Madrid, 1872, págs. 191-211.

(166) Ver nota anterior, págs. 213-214, y Apéndice Documental III-4.

(167) Publicado en *El Contemporáneo*. 2. II. 1864.

solución viable a la superpoblación de nuestros núcleos urbanos. Estamos viviendo, pues, una problemática que en nuestro país se planteó ya en el reinado de Isabel II, en dos grandes ciudades, Madrid y Barcelona, cuya población era, a pesar de todo, muy inferior a las de París o Londres. No podrá entenderse el sentido de los palacetes isabelinos en el Paseo de Recoletos, el de las casas de vecindad sobre los solares de los conventos desamortizados o el de los edificios de la Puerta del Sol, sin conocer antes que todos ellos se asientan sobre un terreno que previamente fue ordenado con arreglo a un plan premeditado, y mucho más complejo de lo que a primera vista parece. Este planteamiento inicial va a forzar un tipo de arquitectura determinado, pues el costo del solar, la anchura de las calles, su proximidad con respecto a los edificios representativos o a los ejes arteriales, supone una arquitectura de mayor o menor lujo, zonas de viviendas unifamiliares, barrios de casas de vecindad, etc. El tema es muy extenso, pero fácilmente puede entenderse la vinculación que se da entre arquitectura y urbanismo.

El Madrid isabelino inició un modesto renacimiento urbano, de carácter «burgués y progresista», como apunta Chueca (168), que iba a ir acompañado de un renacimiento arquitectónico del mismo matiz, recordemos el ya mencionado palacio del marqués de Salamanca o los pasajes comerciales de Murga y Matheu. Hasta entonces Madrid conservaba casi intacta la fisonomía de la ciudad de los Austrias y de los Borbones, sin que se hubiera producido en su interior o en su perímetro cambios notables, exceptuando las mejoras de Carlos III. La población y su caserío fueron creciendo de un modo orgánico y lento. Ya hemos visto cómo la Guerra de la Independencia vino a paralizar toda posible expansión de la ciudad, no sólo por el caos que supuso, ni por la contracción económica que siempre afecta de un modo directo a la arquitectura, sino por la necesidad entonces planteada de fortificar Madrid. Tan sólo se hicieron algunas modificaciones en el interior de la ciudad, debidas a José Bonaparte y Silvestre Pérez, pero la breve estancia entre nosotros del primero no le permitió llevar a cabo todos sus proyectos. Más tarde, durante la etapa fernandina, las necesidades del país impidieron cualquier mejora urbana, ya que ésta exige siempre un fuerte apoyo económico, que la empeñada Hacienda española no podía ofrecer. Y así tenemos que al llegar al reinado de Isabel II, Madrid seguía encerrado dentro de sus tapias, cuyas puertas y portillos llevaban pesadas hojas de madera y hierro impidiendo la salida, al igual que en las ciudades medievales. Dichas tapias hacían de Madrid una «ciudad cerrada», frente a las «ciudades abiertas» que, como París o Londres, ya se habían preparado para afrontar la gran explosión demográfica que se iba a producir en la segunda mitad del siglo. No se debe olvidar tampoco que, con motivo de las guerras car-

(168) F. CHUECA GOITIA: *Arte de España, Madrid y Sitios Reales*, Barcelona, 1958, pág. 63.

listas, se hicieron nuevos estudios sobre la muralla de Madrid para reforzar sus defensas.

La población de Madrid era entonces muy pequeña si se compara con otras capitales europeas, que en 1864 ya eran ciudades millonarias mientras que nuestra capital contaba tan sólo con 48.935 vecinos (206.714 almas). Pequeño es igualmente el índice de aumento, que en 1857 arrojaba una cifra total de 59.138 vecinos (271.254 almas), no alcanzando el medio millón de habitantes hasta 1900. Sin embargo, el problema que Madrid tenía planteado —y que aún hoy no ha resuelto— era muy superior en proporción al de las grandes ciudades europeas, pues en 1857 correspondían a cada habitante 28 m² de superficie, mientras que Londres en esa misma fecha y con una población de 2.720.607 habitantes, contaba para cada uno de ellos con una superficie de 112,37 m². Esto puede dar idea del hacinamiento en que vivía Madrid, que hacía de ella la capital de Estado de más alto índice de mortalidad entre las de Europa y América. Esta situación verdaderamente crítica de Madrid sólo era superada por París, que en febrero de 1859 tenía para cada uno de sus 1.174.346 almas, 28 m². El Gobierno francés, viendo la urgencia y peligros que representaba una aglomeración urbana de este tipo, decretó un ensanche en 1860 que dejaba solucionado el problema de esta forma: 46,45 m² para cada uno de los 1.525.942 habitantes con que contaría la metrópolis por entonces. Se trataba del célebre plan de Hausmann, que tanto eco encontraría entre nosotros.

Unos interesantes datos publicados en 1857 por el ingeniero Carlos María de Castro arrojan los siguientes índices comparativos, que revelan de modo muy claro la situación de aquel Madrid isabelino que pedía a gritos una urgente y eficaz reforma (169):

	Londres	París	Madrid
Superficie total m ² ...	210.000.000	34.379.016	7.779.025
Población (almas) ...	1.924.000	1.053.897	300.000
Número de edificios ...	260.000	29.526	9.866
Desarrollo de las calles y plazas en metros lineales	1.126.000	425.000	91.008

Lo cual, leído en otra forma, da el siguiente resultado:

- 1.º En Londres corresponde a cada habitante una superficie de 100 m².
En París corresponde a cada habitante una superficie de 34 m².
En Madrid corresponde a cada habitante una superficie de 26 m².

(169) C. M. DE CASTRO: *Apuntes acerca de los empedrados de Madrid*, Madrid, Imp. de don José C. de la Peña, 1857.

- 2.º En Londres cada casa está habitada por 7/8 personas.
En París cada casa está habitada por 34 personas.
En Madrid cada casa está habitada por 30/31 personas.
- 3.º En Londres corresponde a cada habitante una longitud de calle igual a 0,53 m.
En París corresponde a cada habitante una longitud de calle igual a 0,42 m.
En Madrid corresponde a cada habitante una longitud de calle igual a 0,30 m.

Para atenuar esta situación el Gobierno español decidió tomar unas medidas que sobrepasaban las posibles acordadas por el Ayuntamiento. En efecto, procedió, por un lado, a la reforma interior de la ciudad, cuyo punto más delicado fue la Puerta del Sol, y por otro, a la ampliación del casco urbano cristalizado en el conocido «Ensanche», más allá de las tapias del recinto. La revisión de estos dos largos procesos, los más importantes junto con el plan Cerdá de Barcelona de toda la etapa isabelina en nuestro país, nos dará una idea de la complejidad de su ejecución, así como de los factores sociales, económicos y políticos que intervienen indisolublemente junto a los meramente arquitectónicos. Si a las reformas y el ensanche añadimos, como recuerda R. Carr, que «las secularizaciones del liberalismo fueron un golpe terrible, físicamente desastroso», pues «en el solo Madrid desaparecieron cuarenta y cuatro iglesias y monasterios» (170), cuyos solares unos se vendieron para edificar y en otros se abrieron calles y plazas, algunas con nombres tan significativos como el de la plaza del Progreso, sobre el antiguo convento de la Merced, se comprenderá el cambio de fisonomía la transformación del tejido urbano de Madrid en estos años.

No puede hablarse de reformas en el Madrid de Isabel II sin hacer mención del agudo escritor Mesonero Romanos, muy conocido como buen literato pero no, en cambio, como uno de los hombres que mejor han entendido el problema urbano y arquitectónico de Madrid. Ramón de Mesonero Romanos, gran conocedor de la ciudad, llegó a ejercer el cargo de Regidor del Ayuntamiento, por lo que sus opiniones y críticas tuvieron un alcance que de otro modo hubieran quedado en simples artículos de «El Curioso Parlante». El hecho de que cualquier estudio literario histórico o artístico sobre el Madrid del siglo XIX exija indefectiblemente la consulta de las obras de Mesonero, puede dar idea del interés de sus escritos (171). Aquí nos interesa traer ahora un «Proyecto de mejoras generales» que Mesonero elaboró siendo Regi-

(170) R. CARR: *España, 1808-1939*, Barcelona, 1969, pág. 177.

(171) Como libros fundamentales de RAMON DE MESONERO ROMANOS sobre Madrid pueden señalarse: *El antiguo Madrid*, Madrid, Oficina de la Ilustre Academia Española y Americana, 1831, y el *Manual de Madrid*, Madrid, Imprenta de M. de Burgos, 1833.

dor del Ayuntamiento Constitucional de 1846 (172), en el que se especifican los problemas que la ciudad tenía planteados y sus posibles soluciones. La causa que originaba esta necesidad de mejoras era «el considerable aumento del vecindario de Madrid», producido, entre otras cosas, por «la notoria acumulación en él de cuantiosos capitales, de sociedades mercantiles, y de grandes hacendados y propietarios que han fijado en esta Villa su residencia». Así se explica la proliferación de los palacetes isabelinos, cuyos propietarios pertenecen no sólo, como antaño, a la aristocracia, sino a la nueva burguesía adinerada que deja el campo o las provincias para venirse a Madrid. Para ello Mesonero propuso una «ampliación o ensanche del perímetro de Madrid», siendo esta la primera vez que se habla de ello, si bien esta idea tardaría aún mucho en arraigar. El problema más grave que había que afrontar para llevar a cabo tal ensanche era el «corrimiento de las cercas y puertas», ya que todavía se sigue pensando en una ciudad cerrada. Al mismo tiempo había que resolver previamente el derribo de los cementerios, plaza de toros, etc., que por estar al otro lado de la cerca venían a ser como un cinturón que impedía seguir más allá. La construcción de nuevos cementerios, nivelación de los terrenos, etc., era una empresa a la que por el momento no se atrevió el Ayuntamiento a hacer frente. Por último, se oponía de modo muy tenaz al ensanche la escasez de aguas, especialmente en las partes altas de la población, por lo cual hasta que no se hiciera el famoso Canal de Isabel II no podría pensarse en serio en el crecimiento de la ciudad. Por todo ello Mesonero decía que lo que más convenía a Madrid no era tanto la extensión de sus límites como la «regularización y aprovechamiento del espacio que hoy ocupa», para lo cual, y siguiendo las normas dadas por el Ayuntamiento el 7 de marzo de 1845, se obligó a «todos los dueños de obras a sujetarse en la alineación al plano especial de regularidad y ensanche formado de antemano para cada calle».

Al margen de que se abordara o no la empresa del ensanche, lo cierto es que extramuros de la ciudad iban formándose unos pequeños núcleos de población, que Mesonero Romanos propuso convertir en «cinco grandes arrabales o burgos». En ellos, sigue diciendo Mesonero Romanos como portavoz de una sociedad que se declara abiertamente clasista, «además de habitación cómoda para la mayoría de los artesanos y gente de escasos medios, hallarían cabida las grandes fábricas y talleres que en el interior no encuentran edificios convenientes; los almacenes de madera, hornos, tahonas, fraguas y otros establecimientos peligrosos o incómodos, las canteras de construcción, y depósitos de materiales; los corrales, basureros, vaquerías y otras que hoy inficionan y afean el interior de la Villa». Junto a toda esta parte negra de la ciudad quería Mesonero que vivieran las clases trabajadoras, pues «como en todos los pueblos grandes, además de las clases acomodadas que exigen y pueden pagar amplitud, belleza y reposo, existen otras

(172) RAMON DE MESONERO ROMANOS: *Proyecto de mejoras generales de Madrid...*, Madrid, Imprenta de Agustín Espinosa y Compañía, 1846.

muchas activas e infelices que por conveniencia propia deben vivir separadas del centro y poseer por una módica retribución el espacio, la ventilación y demás circunstancias análogas». Los cinco arrabales serían, el primero ya formado—, en Chamberí, «que se extenderá muy pronto hasta las puertas de Madrid, poblando el terreno que media entre la Puerta de Santa Bárbara y la de Fuencarral»; el segundo se debería formar en torno a la Venta del Espíritu Santo, «después de pasada la plaza de toros»; el tercero, que ya existía «en embrión», sería el de las casas llamadas «Las Yaserías o el Perchel», más allá de la Puerta de Atocha, camino del cementerio de San Nicolás; el cuarto estaba también comenzado, «inmediato al Puente de Toledo», y por último el quinto, «a la orilla del Manzanares siguiendo la derecha del Puente de Segovia».

Junto a estas mejoras de carácter general se proponían otras más concretas que no serían realidad hasta después del 68, tales como la construcción de «mercados cerrados» en las plazas de la Cebada, Carmen, San Miguel, de los Angeles, Mostenses, San Antón y Portillo de Valencia, igualmente se levantarían uno o dos mataderos, una cárcel nueva «y además convendría hacer otra separada para delitos políticos, y otra de penitenciaría, aunque esto es más bien obra del gobierno general de la Nación». Se construiría un nuevo hospital de incurables, otro de locos y una casa de maternidad. Después de hablar de los teatros, edificios tan varios como los destinados al Archivo de Villa y «casa modelo de habitaciones particulares», y una larga serie de «atenciones generales», termina Mesonero pidiendo al vecindario «un esfuerzo de su religiosidad, de su patriotismo y hasta de su amor propio», para «elevar una catedral digna de la Corte». De este vasto proyecto de Mesonero Romanos se hicieron después estudios más detallados y de gran interés (173).

En julio de 1846 se fundaba en Madrid una sociedad, con un capital inicial de 200.000.000 de reales de vellón, llamada «La Urbana», para «mejorar y ensanchar la población de Madrid». Sus fines encajaban perfectamente con el programa presentado por Mesonero Romanos, de tal modo que parece estar pensada para absorber la demanda del Ayuntamiento en el caso de que se aprobase el plan de mejoras. Ocho eran los puntos fundamentales que constan en el acta de fundación (174):

- 1.º Construir edificios de utilidad pública en la capital y sus inmediaciones, tales como teatros, mercados, calles, pasajes, casas, etc., reparando las existentes, o levantándolos de nuevo.
- 2.º Formar arrabales y caseríos extramuros en puntos convenientes.

(173) RAMON DE MESONERO ROMANOS: *Memoria explicativa del Plano General de mejoras...*, Madrid, Imprenta de Agustín Espinosa, 1849.

(174) *La Urbana, Sociedad Anónima para mejoras y ensanchar la población de Madrid*, Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, 1846.

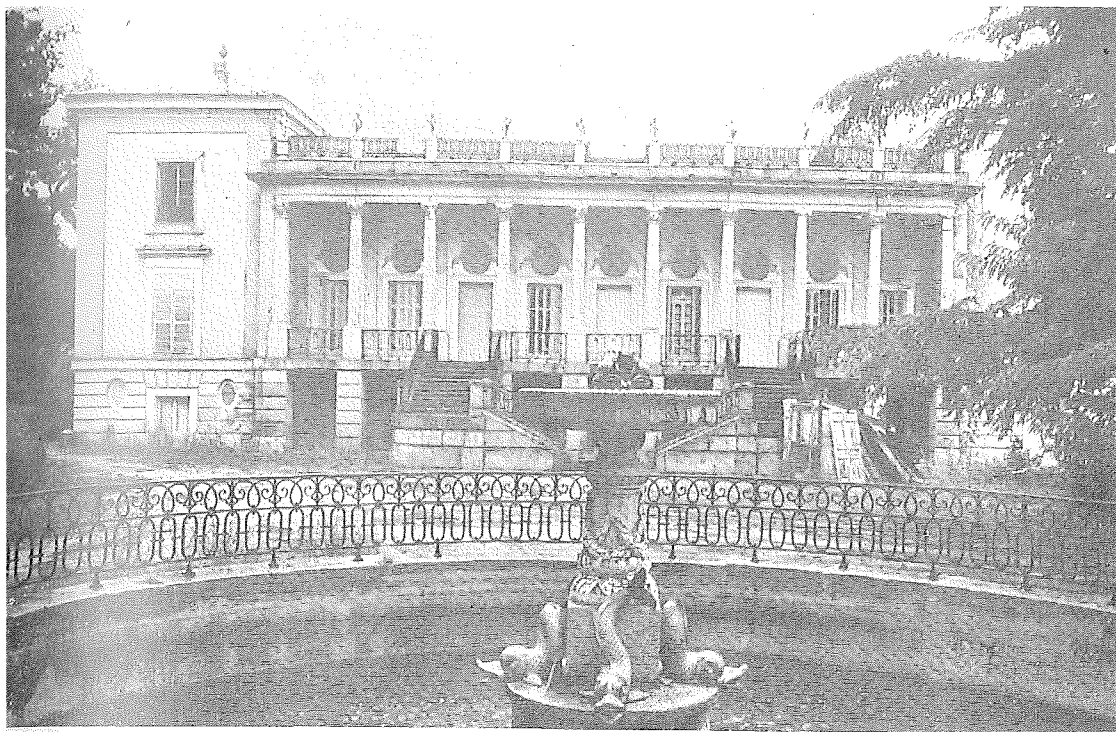
- 3.º Comprar terrenos, y después de hacer en ellos las mejoras oportunas, venderlos o acensuarlos para su edificación.
- 4.º Alquilar a precios módicos los edificios públicos o privados que le pertenezcan y que no le convenga enajenar.
- 5.º Establecer vastos depósitos de materiales de construcción para expenderlos a precio moderado en beneficio común.
- 6.º Anticipar a los dueños de solares los fondos por cuya falta no puedan edificar, bajo razonables cláusulas y condiciones para su reintegro.
- 7.º Celebrar contratos con el Gobierno Supremo o con la autoridad municipal para llevar a cabo cuantas empresas tengan por objeto la mejora de la capital o sus inmediaciones.
- 8.º Crear una caja de ahorros para los empleados y operarios de la Sociedad, a fin de asegurarles a ellos y a sus familias la subsistencia necesaria cuando se imposibiliten para el trabajo.

Sus socios fundadores fueron Andrés de Arango, Carlos Drake del Castillo y Juan José de Fuentes. «La Urbana», creada en un momento crítico, desempeñó un papel importante en toda la posterior transformación de Madrid, acudiendo a subastas y elaborando proyectos e informes, siendo sin duda la empresa de este tipo más importante en la España de 1846.

En aquella misma fecha, y tras rechazar el propio Mesonero Romanos un plan de ensanche debido al ingeniero Juan Merlo, se empezó a hablar en Madrid de un tema fundamental: la reforma de la Puerta del Sol. Era todo lo contrario al ensanche periférico, ya que se trataba de una operación en el organismo más vivo de la ciudad. Su estudio detenido nos ayudará a mejor entender el problema urbano y arquitectónico más espinoso con que se enfrentó la etapa isabelina (175).

Antes de analizar los motivos que impulsaron al Gobierno a ejecutar este plan de reforma interior, conviene hacer algunas observaciones sobre el nuevo sentido que adquieren estas planificaciones, en relación con las de épocas anteriores. Si unos proyectos, como los de Carlos III para el Salón del Prado, por ejemplo, están pensados para ornato de la Corte, la reforma de la Puerta del Sol está entendida sustancialmente como de necesidad y utilidad pública, siendo su belleza algo meramente adjetivo. En segundo lugar es interesante comprobar que mientras dicho Salón del Prado puede considerarse como un regalo a los madrileños, en cambio la reforma de la Puerta del Sol viene exigida con el apremio de una necesidad inmediata. Y tercero, mientras los autores de las trazas del citado Salón, Ventura Rodríguez y José Hermosilla, eran, sobre todo, artistas, arquitectos, hombres estrechamente vinculados a la Academia, por el contrario, los autores del

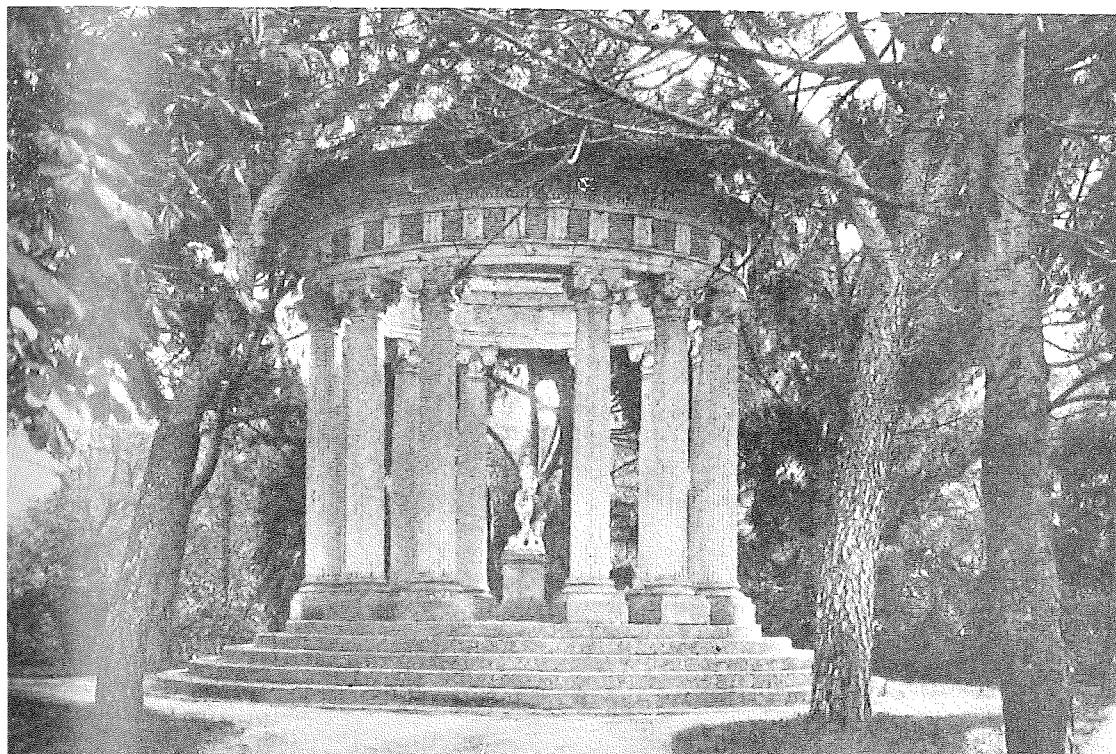
(175) PEDRO NAVASCUES PALACIO: «Proyectos del siglo XIX para la reforma urbana de la Puerta del Sol», en *Villa de Madrid*, núm. 25, 1968, págs. 64-81.



A

LAM. XIII.—A. y M. López Aguado: A) Palacio de la Alameda de Osuna. M. López Aguado: B) Templete de la Alameda de Osuna (1834-1844).

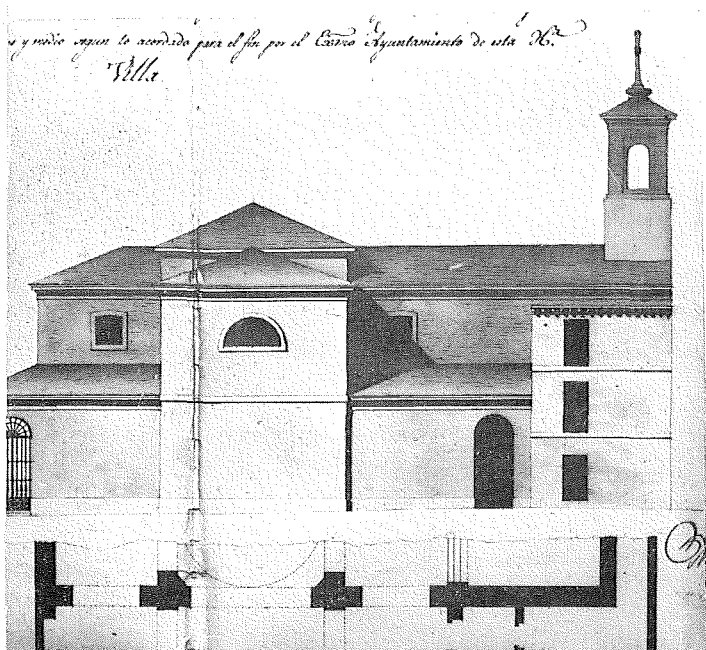
B



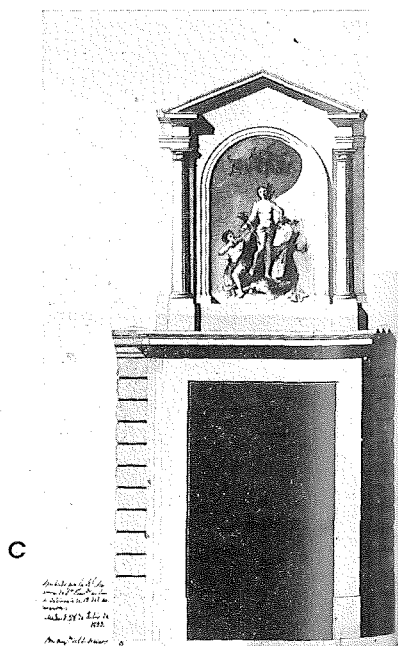


A

LAM. XIV.—J. A. Cuervo: A) Iglesia de Santiago (1811). B) Iglesia de San Ildefonso (1826).
C) Portada de la iglesia de San Sebastián (1829).



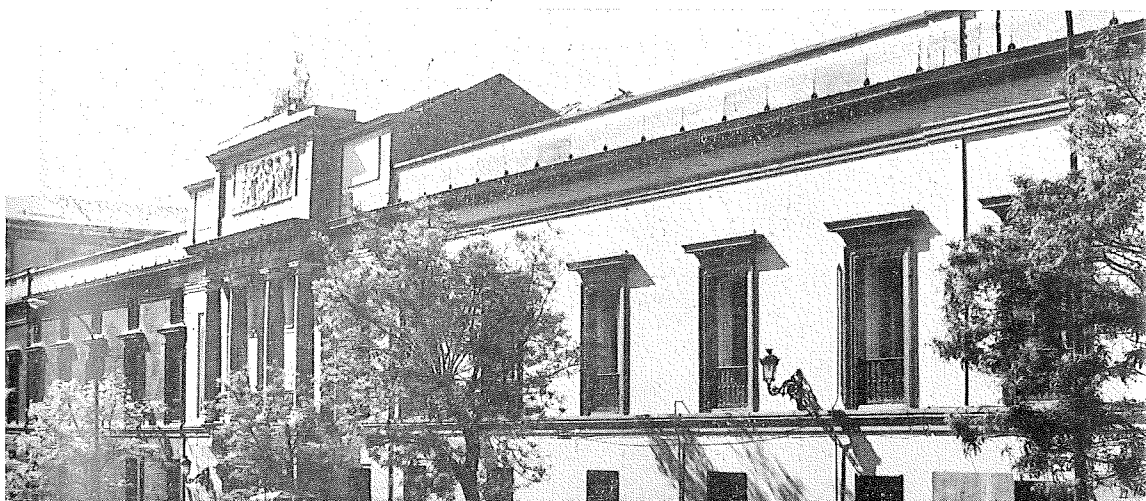
B



C

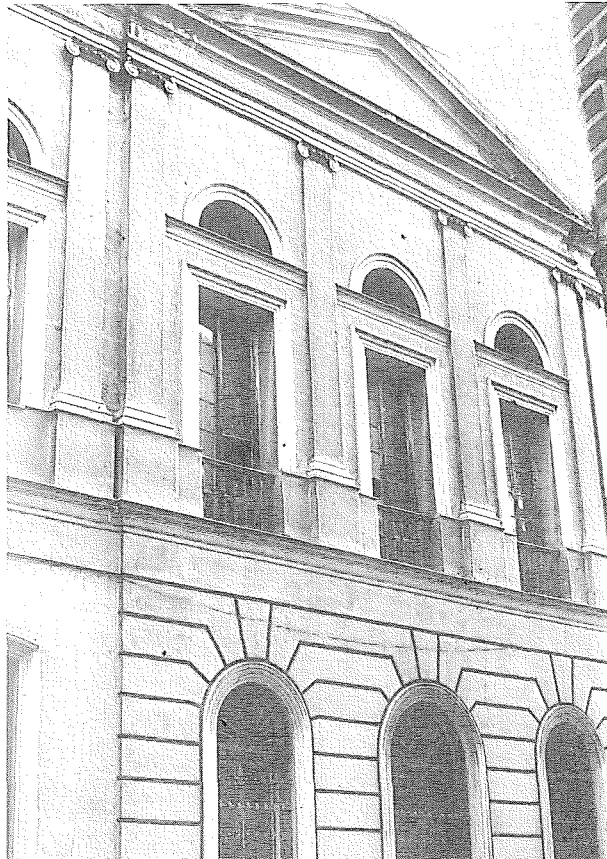


LAM. XV.—T. Pérez Cuervo: Colegio de San Carlos (h. 1820 ?).





LAM. XVI.—Pabellón de entrada de
la Sacramental de San Martín [De-
rribado].



A

LAM. XVII.—F. Mariátegui y N. Pascual y Colomer: Universidad Central (1842 y ss.) A) Fachada lateral a la calle del Noviciado. B) Fachada principal después de una desafortunada restauración.



B



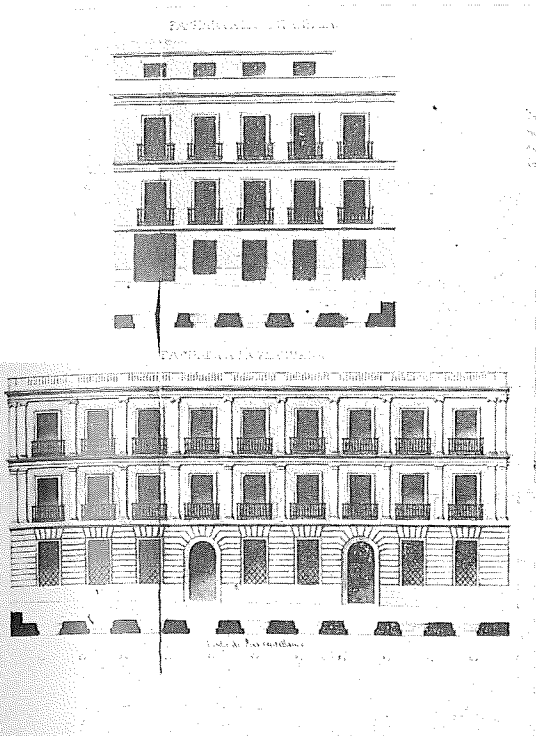
A

LAM. XVIII.—A) M. Laviña: Palacio de los Duques de Granada de Ega. B) A. Alvarez: Fachada del Senado, con la modificación de J. de la Gándara [Derribado].

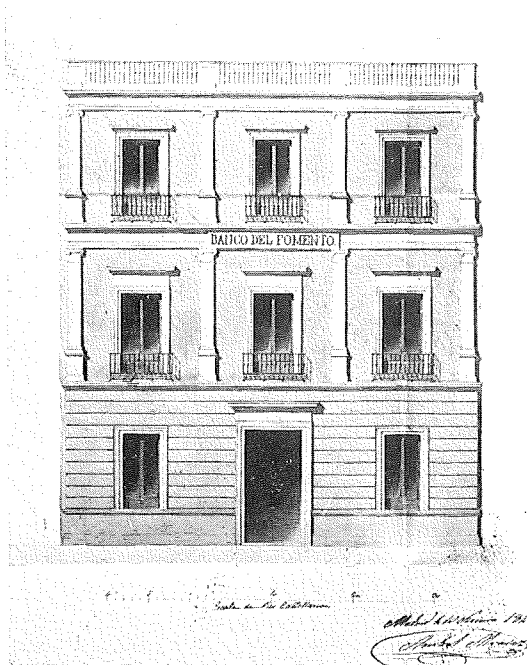
B



A



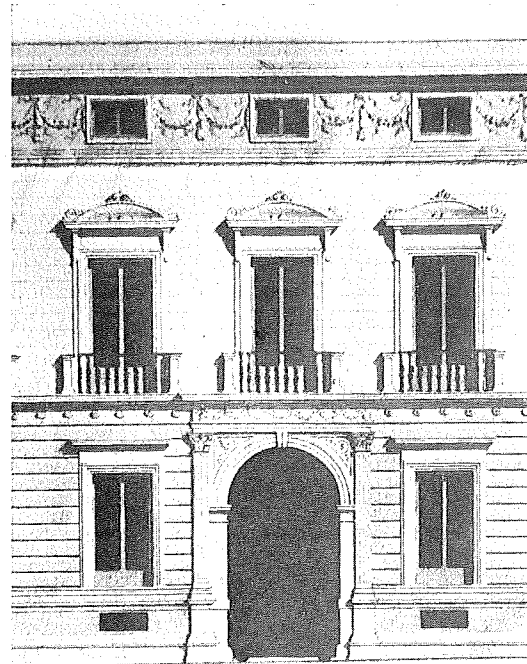
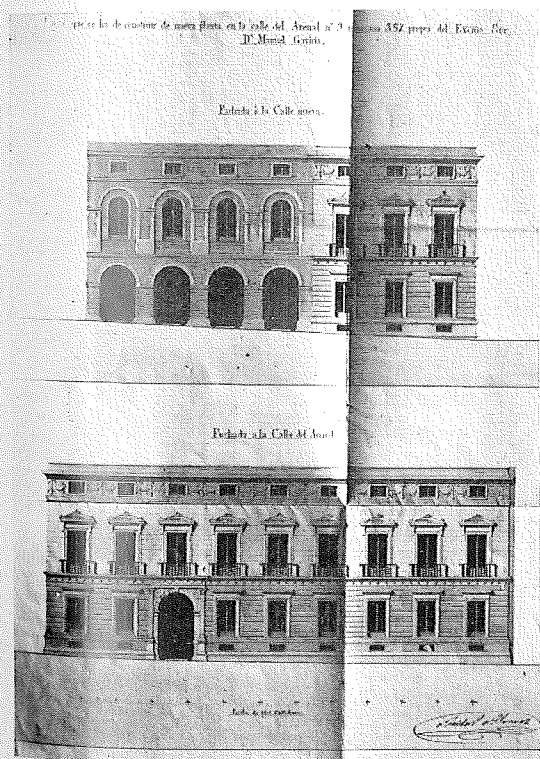
Esta casa se la de construído de nueva planta en la Calle de Alcalá número 352 por el Sr. D. Manuel Góngora.



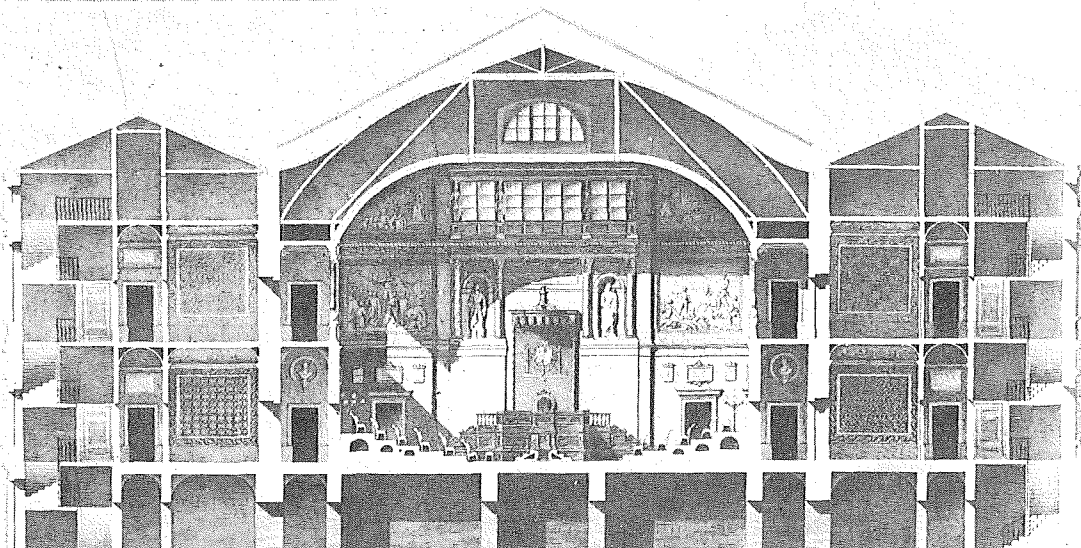
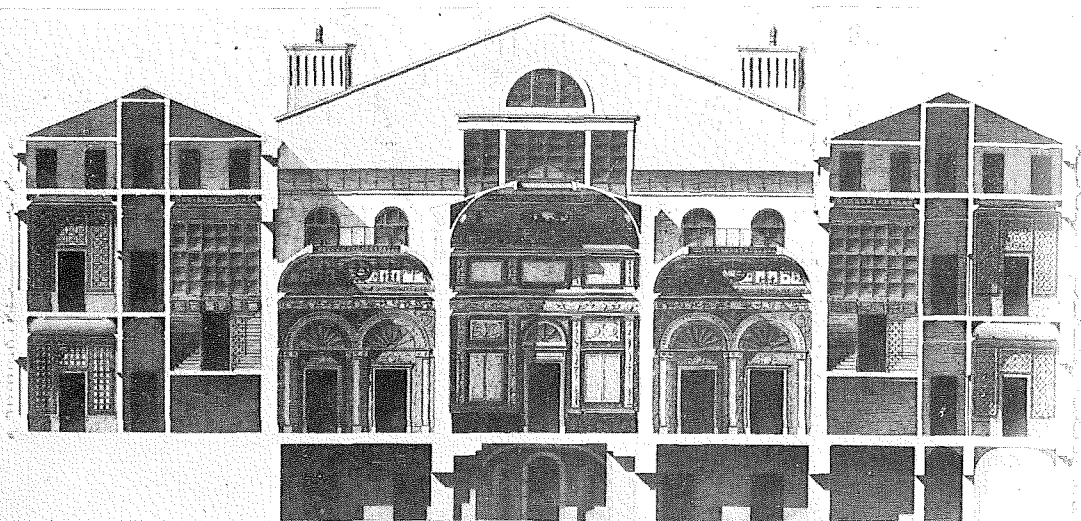
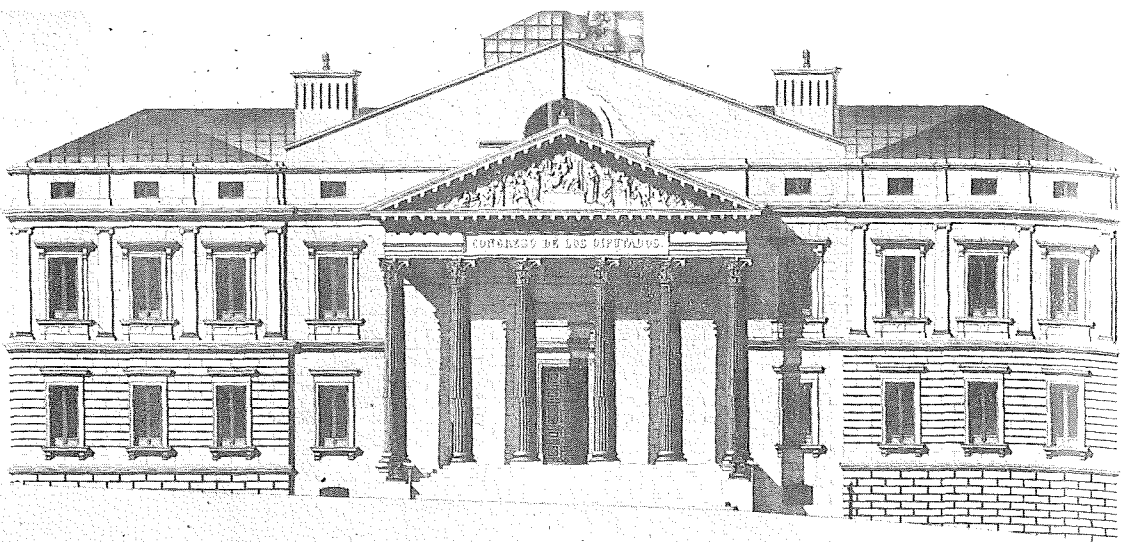
B

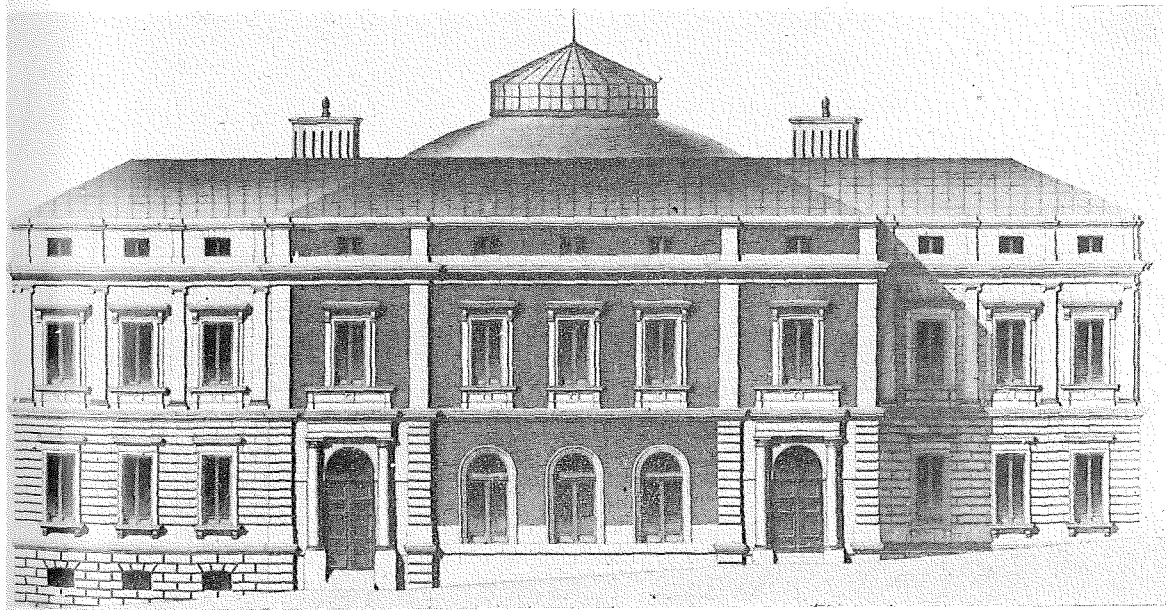
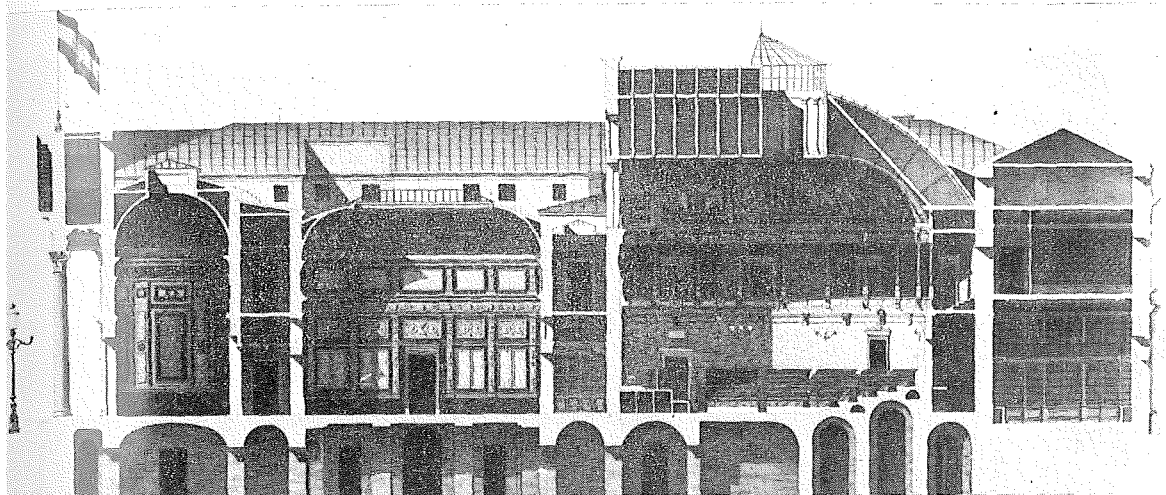
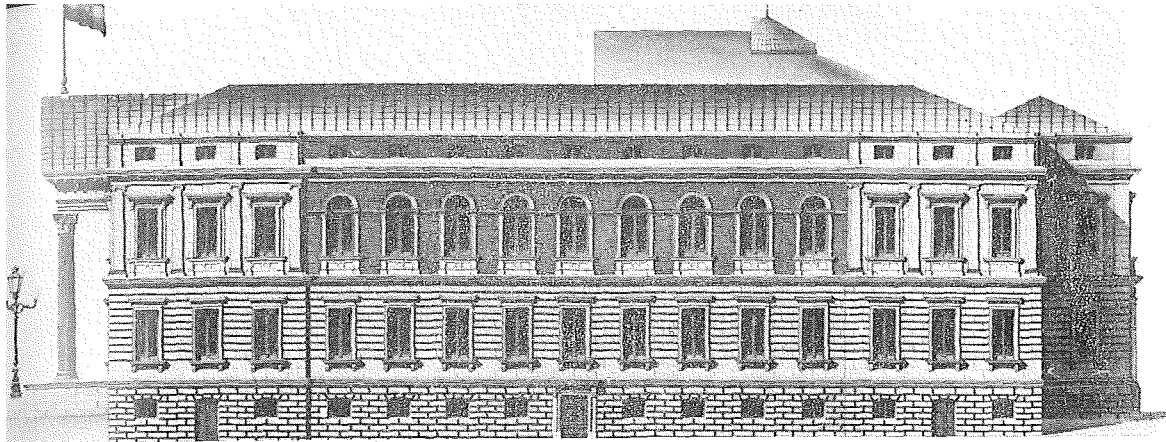
LAM. XIX.—A. Alvarez: A) Casa de Canga Argüelles (1844). B) Banco de Fomento (1847). C y D) Palacio de Gaviria (posterior a 1840).

C



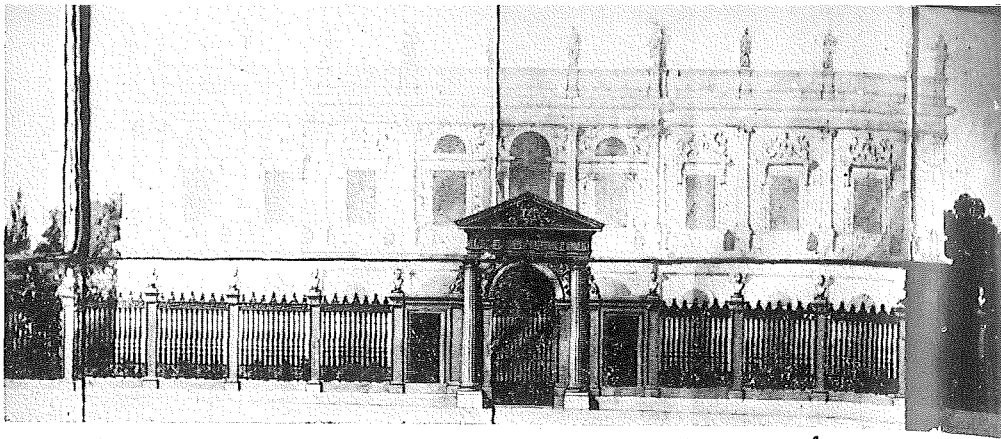
D





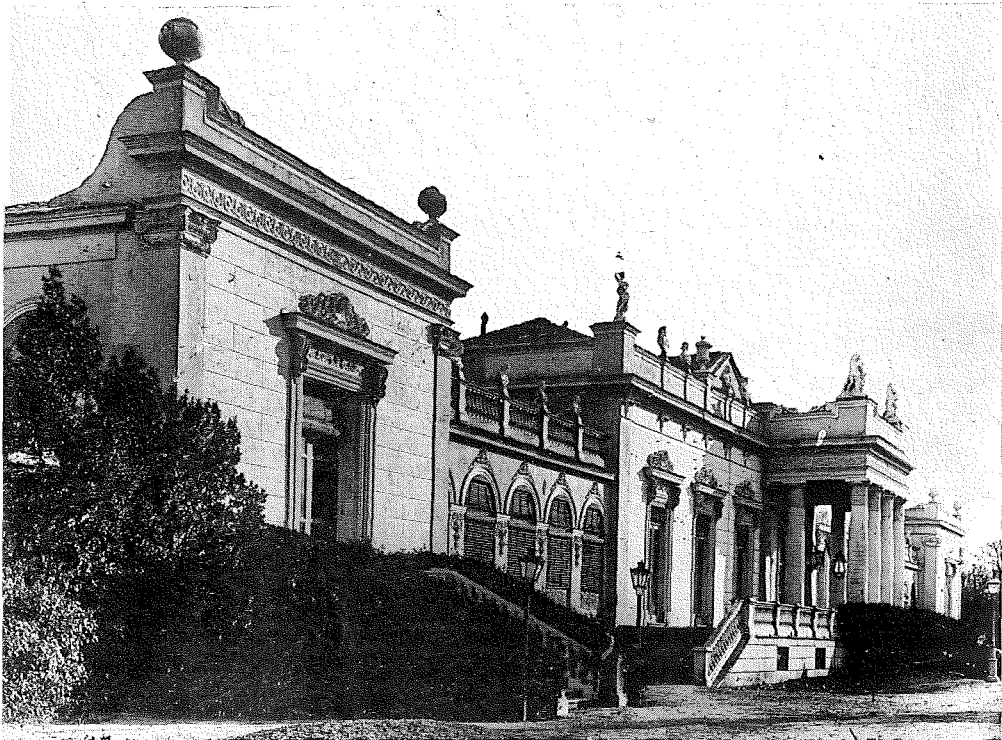
LAM. XX.—N. Pascual y Colomer: Congreso de Diputados (1843-1850). Fachada principal y secciones transversales.

LAM. XXI.—N. Pascual y Colomer: Congreso de Diputados (1843-1850). Fachada lateral, sección transversal y fachada posterior.



A

B



LAM. XXII.—N. Pascual y Colomer: A) Palacio del Marqués de Salamanca (proyecto de 1846). B) Palacio de Vista Alegre [Derribado].

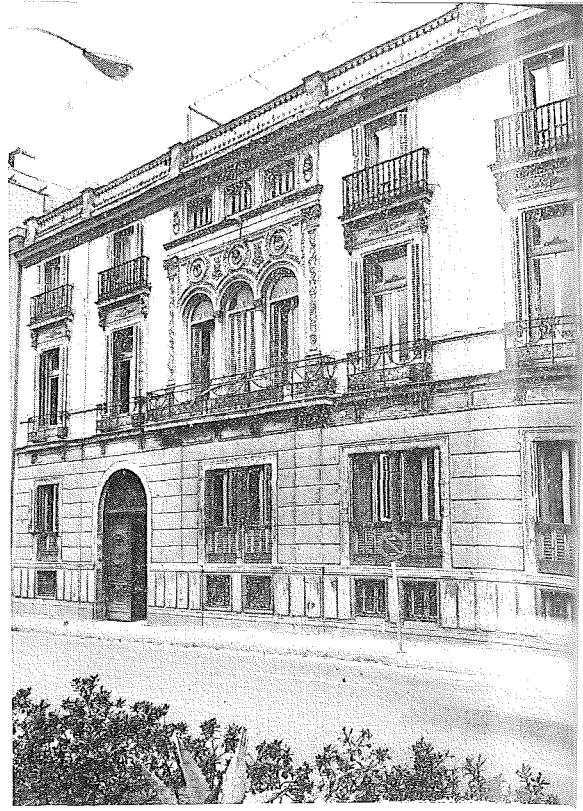


LAM. XXIII.—N. Pascual y Colomer: Palacio del Marqués de Salamanca (1846-1850). Fachada y detalle de la planta noble.





A



B

LAM. XXIV.—Marqués de Cubas: A) Palacete de López-Dóriga (1872). B) Palacete del Duque de Sesto (1865).

proyecto definitivo para la reforma de la Puerta del Sol fueron ingenieros, hombres fundamentalmente calculadores y prácticos, relacionados con la construcción de caminos y canales, como lo fueron Valle, Morer y Rivera. Finalmente, hay que señalar el papel mínimo jugado por la Academia de San Fernando en la reforma, para la cual dicha Corporación presentó también un proyecto y su dictamen final sobre la solución a escoger no fue escuchado.

Postergación de la Academia, ingenieros en lugar de arquitectos, primacía de lo útil sobre lo bello, he aquí tres síntomas de una nueva situación vital, a la cual pertenece nuestro siglo.

En cuanto a las causas concretas de la reforma, se pueden aducir en principio dos motivos distintos, según los cientos de cartas, expedientes e informes que guarda el Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento. Unos afirman que la reforma persigue un fin puramente estético, a lo que no podía sacrificarse el bienestar de la población afectada. La opinión contraria, apoyada por la ley, argumenta la necesidad y utilidad pública de la reforma, hecho ante el que debían ceder los intereses particulares.

La causa real que motivó la reforma tiene tanta actualidad que no merece la pena insistir en ello: el agobio creciente de la circulación. Hecho antieconómico y peligroso, que acaba neutralizando y obstaculizando las relaciones comerciales, administrativas o simplemente humanas de la ciudad, perdiendo ésta sus condiciones de habitabilidad. En un agudo análisis hecho en el siglo pasado por Martí (176), tras estudiar la disposición de las arterias que confluyen en la Puerta del Sol, distingue una circulación de triple especie, que necesariamente había de utilizar aquel punto como paso obligado en su diario recorrido.

En primer lugar, la circulación de los productos de consumo y abastecimiento, procedente de las huertas y granjas cercanas, que por las distintas puertas entraban en Madrid hasta llegar a la Puerta del Sol, uno de los centros de mayor consumo y donde se procedía a la descarga de la mercancía para su reparto interior. La propia plaza actuaba de zoco, pues frutas y carnes se vendían junto al Buen Suceso (177). Estas mercancías se transportaban en lentas carretas, carros y pesadas galeras que marchaban al paso.

Un segundo movimiento, más intenso y rápido que el anterior, es el que podría denominarse oficial y administrativo. El centralismo administrativo dentro de la propia ciudad, y que aún padecemos hoy y por lo tanto sus consecuencias, hizo que la zona comprendida entre el Palacio Real, calle del Arenal, Puerta del Sol, Alcalá, Paseo del Prado, Carrera de San Jerónimo, Carretas, Atocha, Plaza Mayor, Platerías y la Almudena, estuviesen localizados los siguientes organismos: residencia de la familia real, oficinas de la Corte, Presidencia del Consejo

(176) V. MARTÍ: «Reforma de la Puerta del Sol», en *Revista de Obras Públicas*, t. VII, núms. 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20, 1859, págs. 53, 77, 89, 125, 164, 185, 213 y 237, respectivamente.

(177) EDUARDO ROSON: *La Puerta del Sol*, Madrid, s. a., págs. 53-54.

de Ministros, Ministerios de Estado, Hacienda, Guerra, Gobernación, Fomento, Palacio del Congreso, Audiencia Territorial, Tribunales Supremos de Justicia y de Guerra y Marina, la Diputación Provincial, Casas Consistoriales, etc. Imaginemos por un momento las necesidades y servicios que pueden tener cada uno de estos organismos, durante un período en el que los ministerios llegaban a tener una duración de horas.

En un tercer grupo habría que incluir todo el tráfico mercantil, de banca y de la naciente industria, que tenía su acción en la zona anteriormente limitada. A su vez hay que agregar el tránsito que llamaríamos de recreo u otras causas (teatros, paseos, iglesias) y el transporte de viajeros.

Todo este movimiento con sus horas «punta» a circular por una superficie irregular de 5.069 metros cuadrados, a la que aflúan once calles de distinto régimen y encontrada dirección, fue en definitiva lo que obligó a la Junta Consultiva de Policía Urbana a plantear la reforma al Gobierno.

Unos interesantes datos publicados en 1857 por Carlos María Rivero, autor del proyecto de ensanche de Madrid, arrojan las siguientes cifras sobre el movimiento de la Puerta del Sol en un día de trabajo, desde las ocho de la mañana hasta las nueve de la tarde (exceptuando la hora de una a dos de la tarde):

	Carruajes
Coches de todas clases	3.218
Omnibus y diligencias	38
Galeras, carros y carretas	694
TOTAL	3.950
	Caballerías
Caballos de silla	430
Caballerías de carga	984
TOTAL	1.414

En ellas no se recoge el movimiento de transeúntes, que era importante. Todas estas cifras, superadas hoy mil veces, hay que ponerlas en relación con la superficie indicada de la plaza para que el problema cobre la magnitud que tuvo para el Madrid isabelino.

Una de las primeras personas que pensó en la reforma interior de Madrid fue Mariano de Albo, coronel de Infantería, ingeniero militar y arquitecto de la Real Academia de San Fernando. Albo era un emigrado liberal que volvió a España en 1834, tras la muerte de Fernando VII.

De nuevo puede comprobarse cómo las ideas renovadoras en la España del siglo XIX vienen encarnadas en un exilado político. El hecho es que Albo, que debía de conocer París, escribió unos artículos en el periódico «El Clamor Público», en 1846 (178), exponiendo sus ideas sobre una posible —y disparatada— reforma de la Puerta del Sol. Su proyecto, resumido en una posterior publicación (179), concebía la Puerta del Sol como una gran plaza rectangular, cuyo lado sur lo formarían las casas de Mariátegui, Cordero, Correos y Lorencini. El lado norte, paralelo al anterior, llegaría hasta la iglesia del Carmen, con lo que resultaría una plaza muy amplia, excesivamente amplia, que exigiría la expropiación de cientos de casas. Esto y el plazo señalado para su ejecución, veinte años, hacía imposible su realización. Albo proponía, además, construir una gigantesca catedral en el solar de la iglesia del Carmen, un gran teatro en el de la iglesia del Buen Suceso y un edificio de Bolsa, sin localización concreta.

De este primer proyecto —totalmente desligado de la realidad político-social del momento— se desprenden dos notas, repetidas en la mayor parte de los proyectos posteriores. Una es la ubicación de la línea base de la reforma en la fachada del ya Ministerio de la Gobernación, y otra, el deseo de incorporar a la futura plaza una iglesia-catedral, un teatro y el edificio definitivo para la Bolsa, organismo creado en 1831 para controlar el papel de la Deuda pública (180).

Mientras que se pensaba en una solución real para la Puerta del Sol, fue aliviándose su aglomeración, trasladando la popular fuente de la Mariblanca, situada frente al Buen Suceso, a la plaza de las Descalzas Reales. Asimismo, en 1848, el conde de Vista-Hermosa, corregidor de Madrid, arregló y niveló la pavimentación de la plaza, con lo que ésta ganó mucho. Instaló el alcantarillado, ensanchó las aceras, colocando una gran farola de gas en el centro de la plaza. El nuevo pavimento —enlosado— de la Puerta del Sol costó entonces 30.000 reales (181). El Museo Municipal conserva una reproducción con la plaza en este estado (182).

Hacia 1850 era ya bien patente la necesidad de la reforma, y en los periódicos de aquellos años pueden seguirse los continuos debates en pro y en contra, de lo que comenzó siendo un rumor. Por fin, en 1853, debió de abrirse algún concurso oficial, al que se presentaron al menos tres proyectos.

Uno de ellos pertenece a Isidoro Llanos, firmado en 2 de septiembre de 1853, y abarca no sólo la Puerta del Sol, sino también la calle

(178) Periódico madrileño, año 1846, números 722, 723, 727 y 728.

(179) MARIANO DE ALBO: *Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol*, Madrid, 1857.

(180) JAIME VICENS VIVES: *Historia económica de España*, Barcelona, 1964 (3.^a edición), pág. 662.

(181) PASCUAL MADOZ: *Diccionario...*, t. X, Madrid, 1847, págs. 688 y 693.

(182) Museo Municipal de Madrid, número de inventario 2.469.

del Arenal hasta la plaza que lleva el nombre de la reina (183). La reforma proyectada por Llanos era muy tímida, y se limitaba a ganar unos metros sobre las fachadas que daban frente a Correos, para darle un aspecto más regular a la plaza, conservando la iglesia del Buen Suceso.

El segundo proyecto que conozco de este momento está sin firmar y se conserva en el Museo Municipal. Se trata de dos litografías con el plano (184) y la perspectiva de la plaza (185), dedicadas a Sartorius, conde de San Luis, que era ministro de Gobernación en aquel año. Como novedad tenía en el centro de la plaza un monumento dedicado a Isabel II. Es, asimismo, interesante la galería de hierro y cristal que cierran el bajo y entresuelo de las nuevas casas.

El último proyecto presentado aquel año está firmado en 19 de octubre por Pedro Gómez, en nombre de la Junta Consultiva de Policía Urbana (186). Este proyecto centraba la reforma sobre el eje de la fachada de Correos, de modo que quedaba en el centro. Desaparecían el Buen Suceso y gran número de casas del lado norte de la plaza, para lo cual era necesario expropiar más de 6.095 metros cuadrados. La superficie total de la plaza, cuya forma era curva por el norte, llegaría a tener 9.344 metros cuadrados.

Este último proyecto fue informado favorablemente por Luis José Sartorius, y presentado a la reina Isabel II, que lo aprobó por Real Decreto de 15 de febrero de 1854, publicándose la noticia en la «Gaceta de Madrid» (187). La descripción del proyecto de la Junta Consultiva fue publicada por el Alcalde, conde de Quinto, en el «Diario Oficial de Avisos de Madrid» (188), dando un plazo de diez días para la presentación de reclamaciones.

Ni qué decir tiene que estas fueron muchísimas en cartas e instancias dirigidas a periódicos y organismos oficiales. Los afectados por la reforma encontraron un sólido apoyo, para hacer frente al proyecto del Gobierno, en la Ley de 17 de julio de 1836, sancionada por la reina María Cristina durante la minoría de edad de Isabel II. En ella se decía que para llevar a cabo una expropiación forzosa era necesario, primero, que se declarase solemnemente la necesidad y utilidad pública de dicha obra, y en segundo término pagar la correspondiente indemnización antes de efectuar la expropiación.

Como el Gobierno, en la Real Orden del 22 de abril de 1854, había calificado la obra como simple «proyecto de ensanche, alineación y ornato de la Puerta del Sol», los madrileños afectados creyeron tener

(183) A.S.A., Leg. 10-204-11.

(184) Museo Municipal de Madrid, número de inventario: 2.479.

(185) Museo Municipal de Madrid, número de inventario: 2.471.

(186) A.S.A., Leg. 4-265-1.

(187) *Gaceta de Madrid*, núm. 414, sábado 18 de febrero de 1854.

(188) *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, núm. 124, sábado 4 de marzo de 1854.

ganada la partida. Pero el Gobierno, tras la declaración solemne de dicha utilidad, procedió al derribo sin más dilaciones.

A todo esto se acercaba el verano de 1854, con la famosa revolución de julio (la Vicalvarada), en la que pesó entre otras cosas este problema de la Puerta del Sol, precipitando la caída de Sartorius, muy impopular en Madrid desde la aprobación del proyecto de la Junta Consultiva.

El proyecto de reforma quedó suspendido entonces (189), y a juzgar por testimonios de este año 1854, no lo debieron de pasar muy bien aquellas personas relacionadas con la reforma. Así, por ejemplo, Francisco Fernández de los Ríos inició un expediente de reclamación, a través de Domingo Villasante, solicitando que se le declarase exento de toda responsabilidad, por haber concluido el derribo de las casas de la Puerta del Sol número 14 y sus anejas a la calle del Carmen y Preciados (190).

Concluidos los cambios políticos que provocó la Vicalvarada, abriendo el paso a los progresistas, se convocaron las Cortes Constitucionales. Estas ratificaron la necesidad de las obras de la Puerta del Sol en 21 de julio de 1855, si bien con arreglo a otros proyectos más ambiciosos que suponían nuevas expropiaciones. Tal decisión motivó la protesta de la opinión pública, que se lamentaba de tal acuerdo cuando aún estaban sin edificar los solares expropiados por el conde de San Luis, por lo que el aspecto de la plaza era más desolador que nunca.

El 19 de junio de 1855, Fernando Hamal, conde de Hamal, y Eduardo Oliver Manby, miembro del Instituto de Ingenieros Civiles de Londres, habían presentado al Gobierno una propuesta para llevar a cabo las obras de la Puerta del Sol (191). Consistía en una plaza rectangular de 172 pies de ancho por 621 de largo, siempre sobre la base de la fachada de Correos. Sobre el solar del Buen Suceso se levantaría un edificio de monumental fachada para alojar a la Bolsa, Tribunales y Junta de Comercio. En la fachada opuesta, entre Arenal y Mayor, otro edificio de análogos vuelos serviría de contrapunto al de la Bolsa. La plaza llevaría dos fuentes en el centro. Las plantas y alzados de los edificios se ejecutaron por los arquitectos Juan de Madrazo y Aurelio Varona, que los remitieron a la comisión de ornato el 20 de agosto del mismo año.

No obstante, los únicos alzados que conozco del proyecto de Hamal y Manby se deben a Domingo Inza y se guardan en el Museo Municipal (192). Su estilo es un tanto confuso, si bien muestra algunos matices neorrenacentistas en la fachada de la Carrera de San Jerónimo. Poco después, y patrocinado también por Hamal y Manby, el ar-

(189) FERNANDEZ DE LOS RIOS: *Guía de Madrid*, Madrid, 1876, págs. 160 y siguientes.

(190) A.S.A., Leg. 4-265-30.

(191) A.S.A., Leg. 4-265-3.

(192) Museo Municipal de Madrid, número de inventario: 2.437.

quitecto Pedro Tomé presentó más de una veintena de planos, sobre los que publicó una memoria explicativa (193). Pedro Tomé llegó a ser elegido circunstancialmente arquitecto-director de las obras, auxiliado por Madrazo, Varona, Inza y Federico Incenga y Castellanos.

Como respuesta a los proyectos presentados por Hamal y Manby, y con arreglo al concurso abierto por el Gobierno (194) para que, en el plazo máximo de veinte días, se remitiesen las correcciones o nuevas proposiciones, se presentaron hasta cinco proyectos más. A petición de los nuevos concursantes se concedió una prórroga para presentar los proyectos (195). Conozco, además, otro de gran interés, que por no ir firmado no sé si puede corresponder a alguno de estos cinco, o si bien se trata de un sexto proyecto. Consiste éste en una planta rectangular con el consabido edificio de Bolsa sobre el Buen Suceso, y tras él un magnífico teatro (196).

Los otros cinco proyectos fueron presentados, respectivamente, por José Antonio Font, Juan Sala y Sivilla, marqués de Assereto, Eugenio Pascual Hidalgo y Compañía, y Carlos Bosch y Romaña, si bien los de Font y Assereto iban firmados por el arquitecto José del Acebo uno, y el otro por el ingeniero civil Arnaldo de Morichón.

El Gobierno remitió a la Academia de San Fernando los seis proyectos, con sus correspondientes memorias, para que los examinase y diera luego su aprobación al que la Corporación estimara más adecuado. Reunida la Sección de Arquitectura para analizarlos, sometió a la Academia, en junta general celebrada el 3 de octubre de 1855, la aprobación de dos condiciones preliminares antes de proceder a su estudio: primero, la Academia no se ocuparía de las condiciones económicas de los proyectos, sino tan sólo de aquello que estuviera relacionado con la cuestión artística o facultativa, y segundo, la Academia no tomaría en consideración los proyectos cuyos planos no estuviesen autorizados con la firma de un arquitecto.

Esto eliminaba los proyectos de Juan Sala y Sivilla, Eugenio Pascual Hidalgo y del marqués de Assereto, quien ofrecía concluir las obras en dos años y por una cantidad inferior «a la determinada por el ministerio Sartorius» (197). Este último proyecto, firmado por el ingeniero Morichón, presentaba una plaza rectangular de 148 por 48 metros, incluyendo en la plaza la Bolsa.

El proyecto de Carlos Bosch, que era arquitecto y profesor de arquitectura, fue igualmente eliminado por considerarlo la Academia muy

(193) PEDRO TOME: *Obras de la Puerta del Sol*, Madrid, 1855.

(194) *Gaceta de Madrid*, núm. 942, miércoles 1 de agosto de 1855, y *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, núm. 638, miércoles 1 de agosto de 1855.

(195) *Gaceta de Madrid*, núm. 968, lunes 27 de agosto de 1855. (Se prorrogaba el plazo hasta el día 15 de septiembre del mismo año.)

(196) Museo Municipal de Madrid, número de inventario: 2.477.

(197) A.S.A., Leg. 4-265-3: «Exposición sobre el proyecto de reforma de la Puerta del Sol, que presenta el Excmo. Sr. Marqués de Assereto al Consejo Municipal de la Villa de Madrid».

superficial y poco elaborado. En estas circunstancias quedaron como finalistas los presentados por Hamal y Manby y el de José Antonio Font.

El triunfo en principio fue para los primeros, cuyo proyecto salió con 14 votos a favor y 4 en contra, si bien la Academia hizo algunas observaciones, tales como la supresión del arco de entrada a la calle del Carmen, aumento de la superficie rectangular de la plaza que se fijaría en 6.864 metros cuadrados, y censura de las fachadas dibujadas por Madrazo, porque hubiera sido deseable «que presentasen un carácter más grave y que el sistema adoptado para su ornamentación estuviese más en armonía con los del país y de la época». Al parecer, dentro de la Academia se produjeron nuevas discusiones sobre los dos proyectos, interviniendo entonces la Comisión de Policía Urbana, que en un escrito dirigido al Ayuntamiento el 11 de octubre de 1855 pedía que informase favorablemente el proyecto de Font al Gobierno, puesto que no podía retrasarse más la obra y no se trataba ya de adoptar uno u otro proyecto, sino el que tuviera posibilidad de más rápida ejecución. Esta era la ventaja del proyecto de Font, cuya planta de 7.203 metros cuadrados era semejante a la de Hamal y Manby, y que además prolongaba la reforma a las calles adyacentes hasta llegar a la plaza de la Cebada, llamada entonces de Riego, con lo que requería un número mayor de jornaleros, que aliviaría el paro de aquellos años. Font, que era contratista de empedrados de la Villa, consiguió ver el 11 de octubre aprobado su proyecto por la reina, de acuerdo con el favorable informe de las Comisiones. El Consejo de Ministros dio un plazo de seis días para presentar posibles modificaciones al proyecto de Font. Transcurrido el plazo, se sacaron a subasta las obras el 30 de octubre de 1855, mas ésta no pudo celebrarse «por falta absoluta de licitadores» (198), por lo que no pasó de ahí el proyecto Font.

Pasados tres meses, el 16 de enero de 1856, se formó una nueva Comisión en el Ministerio de Gobierno, a la que fue remitida toda la documentación existente hasta la fecha sobre la reforma, donde, además de los proyectos comentados, aparecen otros muchos de gran interés —no localizados todavía— según un inventario conservado en el Archivo de Villa (199). Dicha Comisión, intentando hallar una solución definitiva, elaboró un proyecto de plaza rectangular con una superficie de 6.030 metros cuadrados, que seguía resultando pequeña. Tres días más tarde, una Real Orden encarga, sin concurso alguno, los planos definitivos para el ensanche y embellecimiento de la Puerta del Sol al arquitecto y académico Juan Bautista Peyronnet. El 10 de marzo de 1856 estaba preparado el proyecto. Para realizarlo era necesario expropiar una extensión edificada de 20.175 metros cuadrados,

LAM. XXIX. - A

(198) A.S.A., Leg. 4-265-8.

(199) A.S.A., Leg. 4-265-8: «Inventario de diferentes papeles y documentos pertenecientes a las Obras de la Puerta del Sol, que se remiten al Sr. Don José Antonio de Moratilla, Oficial del Ministerio de Gobernación.»

lo que supondría, sólo en este concepto, un valor aproximado de 47.576.467 reales. No obstante, se llevó adelante el proyecto, aceptándose el pliego de condiciones económicas y facultativas. De nuevo se sacaron a pública subasta las obras y, a pesar de haberse realizado, no pasó tampoco de aquí el Proyecto Peyronnet, pues el contratista que se adjudicó la obra pretextó los acontecimientos políticos de julio de 1856, que pusieron fin al Gobierno de Espartero y O'Donnell. De haber permanecido algún tiempo más los progresistas en el poder, este último proyecto se hubiera concluido, pues la parte más difícil, que era el sistema de amortizar la obra, había quedado ultimada hasta los más pequeños detalles.

De esta forma queda aclarado el error que se ha venido repitiendo hasta las más recientes publicaciones, sobre que el autor de la actual Puerta del Sol era Peyronnet (200).

Este había nacido en Madrid en 1812. Estudió en la Academia de San Fernando junto a Isidro González Velázquez, alcanzando el título de arquitecto en 1837. Desde 1844 era académico de mérito y dos años más tarde de número. En la recién creada Escuela de Arquitectura explicó «Geometría descriptiva y sus aplicaciones» y «Mecánica racional y aplicada», llegando a ser director del centro entre 1855 y 1857. Hizo muchos proyectos de obras públicas, destacando el del canal de navegación entre el Guadalquivir y el Guadalete (1837) y el de la conducción de aguas e instalaciones de fuentes en Jerez de la Frontera. Intervino, asimismo, en gran número de problemas puramente urbanos como este de la Puerta del Sol. Su gran prestigio hizo que actuara de asesor en cualquier cuestión de este tipo, dentro y fuera de la Corte. Murió en 1875, tras haber publicado algunas obras sobre dibujo lineal y logaritmos (201).

Hacía más de dos años que los solares de las casas derribadas por el Ministerio Sartorius continuaban sin edificarse, y no por falta de proyectos, de los cuales conocemos más de una veintena, sino por el carácter intermitente de la política española y el embarazado sistema de administración que neutralizó el empeño del Ayuntamiento, Cortes, Academia y hasta el de la propia Isabel II.

Durante la etapa moderada del ministerio Narváez (12 de octubre de 1856 a 15 de octubre de 1857), la reforma encuentra por fin el cauce que hará posible su ejecución. La maniobra fue sencilla y consistió en considerarla como asunto que competía a Obras Públicas, ya que el kilómetro cero se encontraba en la plaza, partiendo de ella las líneas de comunicación de primer orden. El expediente pasó entonces del Ministerio de Gobernación al de Fomento. Este encargó a los ingenieros Lucio del Valle, Rivera y Morer, que por entonces trabajaban en la construcción del Canal de Isabel II, la elaboración de

(200) Así lo afirman, erróneamente, entre otros: F. C. SAINZ DE ROBLES: *Madrid*, Madrid, 1962, pág. 360; GAYA NUÑO, obra citada en bibliografía general, página 159; y J. A. CABEZAS: *Diccionario de Madrid*, Madrid, 1968, pág. 391.

(201) *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 38, 1945, pág. 52.

un nuevo proyecto, que fue presentando inmediatamente. En él se deja a un lado el edificio de Correos, y con un criterio mucho más práctico lleva el centro de la plaza al punto en que se encuentran las líneas más densas de circulación. A su vez, el arco formado por el lado norte distanciaba la desembocadura de las calles, además de haber suprimido la salida de Carmen. Si algún defecto tiene el proyecto de Lucio del Valle, es la escasa superficie dada a la nueva plaza.

Aprobado el proyecto por la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos, lo rechazó el Consejo de Ministros, si bien después de algunas modificaciones —aumento de superficie y planta rectangular— lo aceptó llevándolo a las Cortes para presentar un proyecto de ley, que se promulgó el 28 de junio de 1857 (202). En ella se establecería la forma de obtención de fondos, creándose un Consejo para la gestión económica de la empresa. Se nombraba director de las obras a Lucio del Valle, y como perito de las mismas a Antonio Ruiz de Salces, que también trabajaba en el Canal de Isabel II.

LAM. XXIX. - B

Lucio del Valle era ingeniero y arquitecto llegando a ser director de ambas escuelas. En 1868 ingresaría en la Academia de San Fernando con la medalla número 33 (203). Valle solucionó a Madrid los dos problemas más graves que tenía planteados en estos años, la terminación de las obras de la Puerta del Sol, que se estaban prolongando demasiado, y la construcción del Canal que abastecería de agua a la población, haciendo posible así el urgente ensanche de la ciudad. A su muerte, ocurrida en 1874, la «Ilustración Española y Americana» publicó la siguiente nota necrológica, que puede dar idea del prestigio de este hombre: «Necrología de Lucio del Valle, inspector general del Cuerpo de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, y director de la Escuela especial del ramo: murió en Madrid en 17 de julio. Estaba condecorado con las grandes cruces de Carlos III y María Victoria, era arquitecto, individuo de número de la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de número y mérito de la de Nobles Artes de San Fernando y de honor de la de San Carlos de Valencia; vocal del Consejo de Sanidad del Reino, de la comisión permanente de Pesas y Medidas de la Junta Consultiva de Estadística, presidente de las obras de la Biblioteca y Museos Nacionales, etcétera, etc. La obra más importante es el canal del Lozoya, que ha cambiado por completo la situación de Madrid. Publicó gran número de memorias científicas, tanto relativas a las obras del citado canal, como a embarcaderos y faros de hierro, organización del servicio de

(202) En el Museo Municipal de Madrid, y con el número de inventario 2.478, existe una modificación del proyecto de 28 de junio de 1857, que lleva el sello del Consejo de Administración de las Obras de la Puerta del Sol. En esta variante se suprime la salida de la calle del Carmen a la plaza, quedándose como calle cortada muy cerca de la Puerta del Sol.

(203) *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 38, 1945, pág. 54. Fue director de la Escuela de Arquitectura en los años de 1868 y 1869.

botes salvavidas, aplicación de la luz eléctrica a los faros, y sobre las exposiciones universales de París y Londres» (204).

Los nuevos derribos de la Puerta del Sol comenzaron en octubre de 1857, coincidiendo con la formación de la Unión Liberal, pero esta vez no hubo interrupción y las obras siguieron adelante. En diciembre ya estaban colocadas las aceras provisionales y los faros. En agosto de 1858 los derribos habían concluido.

No faltaron, entre tanto, proyectos que hicieran competencia al de 28 de junio de 1857, tales como el de Juan Reus, y el más interesante, pero irrealizable, de la desplazada Junta Consultiva de Policía Urbana, conocido como proyecto segundo para diferenciarlo del presentado el 19 de octubre de 1853. La plaza, de forma ultrasemicircular, presentaba una fachada única desde la Carrera de San Jerónimo hasta la calle del Arenal, salvando las entradas de las calles por medio de pórticos que sobre sí imaginaban la continuación de las fachadas. En el centro del arco y a eje con el de la Casa de Correos, se había pensado en una iglesia de monumental pórtico. Una extensa zona verde ocuparía el centro de la plaza. Sus defectos saltan a la vista: nueva y excesiva expropiación, incomodidad de los pórticos que estrangulan la circulación, y falta de higiene al ser una plaza prácticamente cerrada en una zona tan falta de ventilación. Martí (205) ve en este proyecto la posibilidad de una mejor defensa de la plaza contra posibles insurrectos, opinión que está impregnada de los acontecimientos callejeros, barricadas y demás, que caracterizaron la lucha de estrategia urbana durante el siglo XIX.

Las dificultades para enajenar los solares a edificar retrasaron un tanto la consecución de la reforma. Pasó el asunto del Congreso al Senado, donde el duque de Rivas censuró duramente el proyecto de Lucio del Valle, haciendo intervenir a la Academia de San Fernando por segunda vez. Esta presentó un proyecto nada acertado, que venía a complicar aún más la ya difícil encrucijada, al abrir una nueva calle que venía a la Puerta del Sol desde la plaza de la Misericordia. Todo ello sin necesidad alguna, motivado nada más que por un deseo absurdo de simetría.

El proyecto de la Academia de San Fernando pasó a la Dirección facultativa de las obras de la Puerta del Sol, la cual volvió a la solución de Lucio del Valle, con ligeras modificaciones reconociendo en él el más acertado. Este, aprobado definitivamente por el Gobierno, es el que dio su fisonomía actual a la Puerta del Sol.

Ganó la solución del frente norte en arco y desaparecían para siempre la calle de la Duda, con la de Zarza y el callejón de Cofreros, nom-

(204) O. y B.: «Necrología de Lucio del Valle», en *I.E.A.*, núm. VI, 1875, página 111. Entre las memorias citadas puede destacarse por su interés la «Memoria facultativa sobre el establecimiento y construcción de un puente colgante de alambre sobre el río Júcar, en Cullera» (ver A.A.S.F., Leg. 1-44), que hizo durante su destino en Valencia.

(205) MARTÍ, *ob. cit.*

LAM. XXIX. - D

LAM. XXIX. - C

LAM. XXIX. - F

bres éstos del Madrid galdosiano (206). En el Museo Municipal se pueden ver las últimas fotos, de 1857, de estos rincones (207).

Como las obras comprendían el ensanche y a la vez el embellecimiento de la plaza, una vez aprobada la forma en que se iba a efectuar aquél, se debió de abrir un nuevo concurso para su ornamento. Entre los proyectos presentados a este efecto, merece la pena destacar uno por su interés, si bien no se llegó a realizar. Se trata del proyecto firmado por un tal «M. de M. y C.», con fecha de 4 de febrero de 1858 (208), en el que se presenta una galería corrida, sin solución de continuidad sobre aceras y calzadas, de hierro y cristales, que se llamaría «del Príncipe de Asturias don Alfonso». La ventaja de la galería —que está a tono con el «passage» comercial francés, puesto de moda en el Madrid isabelino (209)—, según el autor del proyecto, es que tanto en invierno como en verano protege del rigor del clima al transeúnte que visita el comercio, con beneficio de ambos. Con la galería se pretende también dar uniformidad a la plaza en su planta baja dedicada al comercio, para que sus toldos, mercancías, etc., no destruyan la armonía de la nueva Puerta del Sol. Las columnas que soportarían la cubierta serían de hierro fundido, y el costo de la obra, con un total de 150 arcos, se calculaba en 221.161 reales.

El único proyecto para embellecimiento de la Puerta del Sol que se ejecutó, fue el de instalación de una monumental fuente en el centro de la plaza, de muy sencilla traza, en la que se intentaba, ante todo, un alarde ingenieril. El surtidor central lanzaría el agua sobrante que entraba en Madrid, procedente del río Lozoya, a más de treinta metros de altura. La publicación del proyecto data de 1860 (210), y su ejecución fue rápida, si bien por su condición de «provisional» muy pronto se trasladó a Cuatro Caminos. Fue inaugurada el 24 de junio de 1860.

Las obras de la nueva construcción se llevaron a cabo con bastante rapidez, y así, en noviembre de 1862, se deshacía el consejo de las obras de la Puerta del Sol, una vez terminadas éstas. Dicho Consejo, creado en julio de 1857, trabajó con denuedo durante cinco años hasta ver rematadas las obras. En el plano de Madrid, de Ibáñez Ibero, aparece ya la Puerta del Sol con su nueva planta (211). Los alzados actuales de las fachadas, cuyas casas costeó al parecer Manzanedo, no sé a quien pertenece, si bien siguen muy de cerca a

(206) B. PEREZ GALDOS: «La revolución de julio», en *Episodios Nacionales*, tomo III de la ed. de Aguilar, Madrid, 1965 (7.^a ed.), pág. 86 y ss.

(207) Museo Municipal de Madrid, números del inventario: 10.135, 10.136 y 10.137.

(208) A.S.A., Sig. 0,59-8-4. Al proyecto acompaña una carta del autor.

(209) PEDRO BIDAGOR: «El siglo XIX», en *Resumen Histórico del Urbanismo en España*, Madrid, 1968 (2.^a ed.), pág. 261.

(210) *Revista de Obras Públicas*, t. VIII, Madrid, 1860, págs. 144-145, lám. 29.

(211) IBÁÑEZ IBERO: Plano de Madrid, 1874.

LAM. XXX los que conserva el Museo Municipal (212). Constan de cinco plantas y un ático. Tiene especial interés la forma de organizar la planta baja y entresuelo, pensada para albergar el comercio, abriéndose ambas en un zócalo de piedra. Los huecos del entresuelo llevan arcos rebajados, muy característicos en los años 1850-1860. Balcones corridos o independientes, ligeramente volados, protegen los pisos superiores. Sobre la cornisa una balaustrada, que pone digno remate a las fachadas, ocultando en parte el ático que queda retranqueado.

Las obras de la Puerta del Sol estuvieron sometidas, fundamentalmente, a tres factores distintos, político, social y económico, que explica su lento proceso, y que no es sino un hecho aislado y significativo entre los muchos que se produjeron en la España próxima al 98.

Como se habrá podido comprobar, la falta de continuidad política durante el reinado de Isabel II, hizo fracasar uno tras otro todos los proyectos presentados y a punto de ejecutarse. Ahora bien, los cambios ministeriales no afectaron tanto al proyecto mismo, aceptándolo o rechazándolo, como a la paralización burocrática y administrativa, que impedía la continuidad de expedientes y presupuestos. Si además se tiene en cuenta que todo lo relacionado con la reforma era competencia del Ministerio de Gobernación, sometido como ningún otro a la arritmia política del país, se comprenderá mejor aún la dificultad de ejecutar las obras. La prueba más evidente es que en cuanto el expediente de reforma pasó de Gobernación al Ministerio de Fomento, todo quedó arreglado en pocos meses.

Esta relación preliminar del Ministerio de Gobernación con las obras de la Puerta del Sol no descarta tampoco la posibilidad de que aparte de las causas señaladas, sin duda las más perentorias, hubo otras menos claras, pero que estuvieron en la mente de todos en su momento. Sería algo semejante, aunque con las naturales diferencias, de lo que se perseguía en París con el plan Haussmann. El problema de las barricadas callejeras había llegado a ser grave en París, hasta que Luis Napoleón decidió terminar con él (213). Durante el siglo XIX la barricada callejera fue el apoyo más firme de todas las revueltas populares. En Madrid, este procedimiento de cortar las calles, levantando barricadas, encerrarse en la Plaza Mayor o el asalto del Ministerio de Gobernación para conseguir armas, fue frecuente desde el famoso Dos de mayo de 1808. Las irregulares calles que aflúan a la Puerta del Sol, en las que no podía moverse el ejército preparado para luchar en campo abierto, sus célebres cafés de tertulia política, el vecindario allí afincado de humilde condición, etcétera, constituían un germen revolucionario que con la reforma se extirpó para siempre. Recuérdese que Martí, en un artículo contem-

(212) Museo Municipal de Madrid, número de inventario: 2.476.

(213) LEONARDO BENEVOLO: *Historia de la Arquitectura moderna*, t. I., Madrid, 1963, págs. 113 y ss.

poráneo a la reforma (214), descartaba el segundo proyecto de la Junta Consultiva de Policía Urbana, por lo que tenía de plaza cerrada, propicia a las insurrecciones populares.

El factor social fue igualmente decisivo, pues la reforma se iba a efectuar sobre uno de los núcleos más humildes de la población. No hay que olvidar que la reforma de la Puerta del Sol abarcaba también la de todas las calles inmediatas, por lo que la zona afectada era de consideración. El problema gravísimo de la expropiación forzosa motivó infinidad de cartas y protestas. Esta expropiación afectaba a tres sectores: clero y aristocracia, comerciantes e industriales, y simples vecinos, en su mayor parte trabajadores asalariados.

Efectivamente, el primer edificio en desaparecer fue la iglesia del Buen Suceso, si bien lejos de perder, ganó al trasladarse a la Montaña del Príncipe Pío, donde, sin duda, se le darían grandes facilidades para construir el moderno hospital e iglesia bajo la misma advocación. No conozco ninguna carta reclamando o protestando por la reforma, por parte del clero del Buen Suceso. En cambio, la protesta de la aristocracia madrileña estuvo representada por el marqués de Montealegre, conde de Oñate, a quien perjudicaba la reforma, por quitarle las luces de la fachada lateral de su espléndido y derribado palacio barroco de la calle Mayor (215).

Pero las protestas más fuertes y expuestas en términos más realistas, surgieron del pueblo y de los comerciantes. Estos se unieron entre sí llegando a publicar algunos folletos (216), en los que exigían al Gobierno una indemnización por la expropiación, distinta y más elevada que al resto del vecindario, puesto que su traslado a los nuevos barrios requería un tiempo para hacerse con nueva clientela.

Dentro del comercio establecido en la Puerta del Sol había algunos franceses que temiendo quedar sin su correspondiente indemnización, escribieron presurosos al embajador de Francia en España, para que intercediera en su favor, cosa que hizo ante el Ministerio de la Gobernación (217).

Finalmente, el vecindario todo de la Puerta del Sol e inmediaciones, suscribió gran número de escritos dirigidos al Ayuntamiento y Ministerio de Gobernación enarbolando la ya citada ley de 17 de julio de 1836 sobre expropiaciones, y negando la utilidad pública de la obra (218).

(214) V. MARTI, *ob. cit.*

(215) A.S.A., Leg. 4-265-3.

(216) PABLO MARTINEZ: *Memoria dirigida al Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación por representante de los comerciantes e industriales a quienes afecta la reforma de la Puerta del Sol*, Madrid, 1856.

(217) A.S.A., Leg. 4-265-3. La primera carta data del 28 de julio de 1855, a la cual siguieron otras.

(218) En uno de estos escritos, dirigido al alcalde el 30 de julio de 1855, se lee: «...No se comprende, Excmo. Sr., que una reforma tal como la proyectada pueda considerarse de utilidad pública cuando sólo el ornato ha podido considerarse como su principal objeto y único fin...».

En el aspecto social hay otro hecho interesante de recoger, y que se refiere al personal y mano de obra que requería la realización de las obras. El Gobierno pensó en una ocasión aprobar, si bien el cambio ministerial lo impidió, el proyecto Font, porque incluía además de la Puerta del Sol las obras de la Plaza de la Cebada, lo que en conjunto necesitaba de un número mayor de jornaleros. El propio Font escribió en 4 de diciembre de 1855, una nota a los periódicos «La Nación», «El Clamor», «Las Novedades» y «La Soberanía Nacional», que decía: «Habiendo llegado a mis oídos que podría hacerse desmayar a la clase jornalera que espera su subsistencia de las obras proyectadas en la reforma de la Puerta del Sol, haciéndoles entender que las demás proposiciones presentadas en competencia con las tan dignas de los señores Manby y Hamal, sería sólo tal vez para entorpecer la pronta ejecución de las citadas obras, debo manifestar que como autor de una de las proposiciones presentadas a el Excmo. Ayuntamiento con sus planos correspondientes, que si mi proposición y planos tuvieren la honra de ser preferidos, estoy dispuesto a emprender el trabajo desde el día siguiente al que quede solemnizado el contrato, no sólo en la Puerta del Sol, sino también en la plazuela de la Cebada (hoy de Riego)... La cualidad de contratista de empedrados de esta M. I. Villa por la que vengo de mucho tiempo a esta parte ocupando sobre 400 hombres, hace que no sea una persona nueva en obras...» (219).

Por otro lado, el arquitecto Pedro Tomé, en su memoria (220), y para conseguir la aprobación del Gobierno, conociendo la urgencia que éste tenía para resolver el problema del paro obrero, promete trabajo para cinco mil hombres.

Lógicamente, el factor económico gravitó también en esta lenta y esforzada empresa. Había que resolver el espinoso problema de la obtención de fondos para proceder a la reforma. Se pensó en un principio en la emisión de billetes de lotería para amortizar las obras (221). Más tarde la Ley de 28 de junio de 1857, modificada luego en parte por el Congreso, autorizaba «al Gobierno a emitir acciones especiales con interés del 8 por 100 al año, por valor de 60 millones, a cuyos intereses y amortización se destinaría anualmente la cantidad correspondiente en el presupuesto del Estado» (222).

Ya se ha dicho antes algo de los presupuestos que acompañaban a los proyectos, resta hablar ahora de lo que costó en realidad el proyecto definitivo, para lo cual se recogen aquí las cifras dadas por Ossorio y Bernard (223):

(219) Ver nota número 215.

(220) P. TOME, *ob. cit.*

(221) RUTE, PELLON Y RODRIGUEZ, ACEBO Y PELLICER: *Plan de billetes de lotería para las obras de la Puerta del Sol*, Madrid, 1856.

(222) V. MARTI, *ob. cit.*

(223) M. OSSORIO Y BERNARD: *Viaje crítico alrededor de la Puerta del Sol*, Madrid, 1847.

Sueldo del director	100.000 rs.		
Sueldo de ayudantes	117.875 »		
Sueldo del abogado consultor	87.000 »		
Sueldo de encargado de la sección de Dibujo, delineantes, sobrestantes y escribientes	173.140 »	y 59 cts.	
Sueldos del secretario, contador y portero de la Secretaría del Consejo	278.232 »	52 »	
Peritos, arquitectos auxiliares, delineantes, operarios	118.541 »	83 »	
Materiales de gastos oficina	217.098 »	85 »	
Gastos de viajes a las canteras	2.972 »		
Satisfecho por indemnización a propietarios y Hacienda	54.481.296 »	86 »	
Gastos causados por los derribos	9.149 »		
Por la explanación, demarcación de calles, empedrados, aceras, desagües, alumbrado, fuente central y otros gastos	2.869.414 »	57 »	
Modelo de yeso y madera para las fachadas.	11.720 »		

La suma total, además de otros gastos sin justificar, no llegó a los 62 millones de reales, y como se habían recogido 64, aún pudieron reintegrarse al Ministerio de Fomento 2.772.077 reales y 22 céntimos.

Como puede comprobarse, el gasto mayor lo producía la expropiación, para la que se pensaron varios procedimientos. El sistema seguido se apartaba del adoptado en aquellos mismos años en París ya que en la capital francesa los propietarios volverían a poder disfrutar de los mismos solares una vez ordenados, según el plan de Hausmann, por lo que las indemnizaciones serían de menor cuantía y temporales. En Madrid, por el contrario, los propietarios perdían todo derecho tras la indemnización. Es más, uno de los fines perseguidos por la reforma es que los nuevos propietarios aumentaran los ingresos del Erario, por la mayor contribución territorial que aquéllos habían de satisfacer, pues la urbanización de la Puerta del Sol y calles adyacentes había dado un nuevo valor muy elevado a aquella zona, sobre todo en comparación con las bajas rentas producidas por las construcciones anteriores a la reforma.

De modo que mientras en París, el beneficio de la revalorización y mejora, a cargo del Estado, de los antiguos solares, recaía sobre los propietarios —que nunca habían dejado de serlo—, en Madrid los beneficios redundaban sobre el Municipio, que al nuevo propietario le imponía una fuerte contribución.

A finales del siglo la plaza cumplía perfectamente su papel en el corazón de Madrid, si bien no faltaron detractores que tacharon la nue-

va plaza de irregular y pequeña, de modo que en 1889 adolecía de nuevo del mismo defecto que a principios del siglo XIX (224). Pudiera ser muy bien verdad esto, y máxime cuando la traída de aguas a Madrid y la construcción de los ferrocarriles, además de otras causas de carácter más general, coincidió con la explosión demográfica de Madrid, que pasó de los 281.000 habitantes que tenía en 1850, al iniciar los proyectos de reforma, a 540.000 habitantes en el año 1900.

Ya se ha visto cómo al reformar la Puerta del Sol, se ordenaron las calles próximas a la plaza, y así, en lugar de proceder decididamente al modo de Hausmann y plantear una reforma total de un sector de la ciudad, se fueron haciendo tímidas modificaciones muy localizadas y sin relación entre sí. El propio Isidoro Llanos, uno de los arquitectos que intervinieron en la reforma de la Puerta del Sol, presentó en 1853 un proyecto para la ordenación definitiva de la que sería «Plazuela de Isabel II», detrás del Teatro Real, al final de la calle del Arenal. Por otro lado, Antonio Ruiz de Salces, que participó junto con Valle en las obras de la Puerta del Sol, presentó en 1862 una memoria para reformar las calles de Sevilla, Peligros y Clavel, tal y como hoy pueden verse (225). En 1863 se hicieron siete anteproyectos de la cuenca de la calle de Segovia (226), y como éste podrían citarse muchos más casos (227).

Junto a este tipo de reformas modestas, existe un ambicioso y bello proyecto, de 1862, debido a Giraud Daguillon, arquitecto belga y al mismo tiempo «empresario de trabajos públicos», que concibió un vasto plan al modo europeo a base de grandes bulevares, plazas ajardinadas, paseos, hoteles, etc. (228). El proyecto, dirigido a Isabel II, comienza de la siguiente forma: «J. Giraud Daguillon, Caballero de la Militar Orden de Leopoldo de Bélgica, arquitecto... Tiene el honor de dirigir a V. M. una Memoria con sus correspondientes planos, sobre proyectos que interesan a la vez a la industria, al comercio, al aumento, adorno y salubridad de la capital de V. M.». En síntesis, la memoria comprende tres ideas básicas: la creación del «Barrio de S. M. la Reina Doña Isabel II», el «Boulevard de la Reina» y la «Colina del Rey».

La parte más compleja del proyecto correspondía al citado barrio de la Reina, pensado para situarlo entre las puertas de Alcalá, Recoletos y Santa Bárbara. Estaría compuesto por dos alamedas que par-

(224) H. PEÑASCO y C. CAMBRONERO: *Las calles de Madrid*, Madrid, 1889, página 412.

(225) ANTONIO RUIZ DE SALCES: *Memoria correspondiente a los planos primero y segundo formados para la reforma de las calles de Sevilla, Peligros y Clavel de esta Corte*, Madrid, 1862.

(226) A.S.A.. Sigs. 1,00-5, 0,89-15, 0,89-5-3, 11-6-2, 0,59-6-9.

(227) Véase la «Sección de Planos: Alineación de calles y plazas», en el tomo LXIV del inventario del A.S.A.

(228) J. GIRAUD DAGUILLON: *Memoria presentada a S. M. Doña Isabel II sobre diversos proyectos de creación de numerosos caminos, paseos, alamedas, calles, plazas y «squares» en Madrid y en sus inmediaciones*, Bruselas, Imp. Delforse, 1862.

tiendo respectivamente de las puertas de Alcalá y Santa Bárbara, se unirían en un «square». Tres calles, una plaza, otro «square» y un paseo, que desembocaría en la carretera de Aragón y Cataluña, completarían el trazado de este barrio. Los nombres de las dos alamedas serían «de la Reina Doña Isabel II» y «del Príncipe de Asturias». El paseo, la plaza y los dos «squares» se designarían, respectivamente, con los nombres del Rey, de la Princesa, de Carlos III y de Cristóbal Colón.

Por otra parte, el «Boulevard de la Reina» uniría la nueva Puerta del Sol con la plaza de Oriente, o con la de Isabel II. Y, finalmente, la «Colina del Rey» consistiría «en hermosear la colina que está frente al palacio, más allá del Manzanares, en la altura de la linda aldea de Caravancheles, conocidas bajo la denominación de villas, chalets, cottages, kiosques, etc.»

La Memoria de Giraud Daguillon, acompañada de todos los planos precisos para el mejor entendimiento del proyecto, incluye además algo que ya se le ocurrió a Mesonero y que va ser preocupación constante durante toda la segunda mitad del siglo: «edificar una villa-modelo para las clases laboriosas». El tema de la arquitectura obrera, su ubicación, coste, etc., aparece constantemente en las revistas especializadas y en la prensa diaria en general. Daguillon propone además «organizar una lotería nacional como medio fácil e inmediato» para costear su proyecto. Como puede verse, es el mismo procedimiento utilizado para costear la reforma de la Puerta del Sol.

No hace falta decir que del proyecto de Daguillon no se hizo nada, y no tanto por lo que pudiera representar económicamente, sino por una cierta mezquindad de nuestro Ayuntamiento y Gobierno a la hora de emprender reformas urbanas de carácter generoso y con visión futurista. Había, quizá, otro factor de mayor peso en aquel momento que impedía interesarse por el proyecto de Daguillon, ya que se acababa de aprobar el tan deseado y urgente Ensanche de Madrid, necesitando para ello los terrenos en que había pensado el arquitecto belga.

Efectivamente, hacía algunos años que el ingeniero Carlos María de Castro trabajaba en un nuevo proyecto de ensanche, a petición del entonces ministro de Fomento, don Claudio Moyano. En la «Gaceta de Madrid», del 14 de abril de 1857, había aparecido una carta del ministro dirigida a la reina que comenzaba en estos términos: «Señora: El aumento de población que en estos últimos años ha experimentado la capital de la Monarquía, las grandes mejoras que en breve deben plantearse en ella, transformándola, puede decirse, por completo, y sobre todo, las nuevas necesidades creadas por los adelantamientos del siglo, reclaman imperiosamente el ensanche de la Corte, asunto en que vienen ocupándose hace largo tiempo la opinión pública y la municipalidad sin haber obtenido hasta ahora resultado alguno inmediato...»

Tres años más tarde, y habiendo sucedido en el Ministerio a Moyano don Rafael de Bustos y Castilla, se aprobó en San Ildefonso, el 19 de julio de 1860, el Real Decreto de Ensanche. Contenía éste nueve

artículos en los que se reconocía la necesidad del ensanche, para el cual el Gobierno elaboraría un anteproyecto. No daba normas concretas más que en los artículos 3.º, 4.º y 5.º, que contenían respectivamente lo referente a la anchura de las calles, altura de edificios y distribución de manzanas, de la siguiente forma:

«Art. 3.º Las calles principales de la nueva población tendrán por lo menos 30 metros de ancho, y las demás 20 ó 15 metros, según su longitud e importancia.

Art. 4.º El número de pisos en los edificios particulares no podrá exceder de tres, a saber: bajo, principal y segundo.

Art. 5.º Las manzanas se distribuirán de modo que en cada una de ellas ocupen tanto terreno los jardines privados como los edificios, dando a éstos dos fachadas por lo menos.»

LAM. XXXI
Dentro del mismo año de 1860, se publicaba el anteproyecto elaborado por Carlos María de Castro, que lo tenía preparado desde abril de 1857 (229), provocando muy pronto en la prensa reacciones a favor y en contra. La voz más autorizada que discutió en su momento el plan Castro, fue la de Ildefonso Cerdá, autor del ensanche de Barcelona, para quien el ensanche madrileño no tenía ninguna base económica, administrativa, ni legal, añadiendo además que era indispensable hacer una reforma interior en función y consonancia con el nuevo ensanche (230). La ruptura producida entre el casco antiguo y el ensanche, fue igualmente criticada por Fernández de los Ríos, que en su Guía de Madrid dice: «No se comprende cómo una persona tan competente como el señor Castro cayó en el error de cerrar la prolongación natural de las arterias del Madrid actual, dejándolas bruscamente cortadas al llegar a la Ronda, por multiplicadas manzanas de casas, sin más explicación que el capricho pueril de convertir todo el ensanche en un tablero de damas» (231). A pesar de todo ello el plano del ensanche (232) se publicó tal y como fue aprobado en 1860 (233).

Dicho plan llevaba a Madrid hacia el Norte y Este, pues el terreno presentaba allí mejores condiciones para la edificación, mientras que por el Sur y Oeste, el río Manzanares señalaba, según Castro, un «lí-

(229) CARLOS MARIA DE CASTRO: *Memoria descriptiva del anteproyecto de ensanche de Madrid firmado por el Inspector de Distrito del Cuerpo de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos... Aprobado por Real Decreto de 19 de julio de 1860*, Madrid, Imp. de D. José C. de la Peña, 1860.

(230) ILDEFONSO CERDA: *Cuatro palabras sobre las dos palabras que D. Pedro Pascual de Uhagón ha dirigido a los propietarios de los terrenos comprendidos en la zona del Ensanche de Madrid, dirigidos a los mismos*, Madrid, Imp. Benigno Carranza, 1861.

(231) FERNANDEZ DE LOS RIOS: *Guía...*, pág. 730.

(232) A.S.A., Leg. 9-326-16: «Ensanche de Madrid; plano aprobado por real decreto de 19 de julio de 1860».

(233) C.M. DE CASTRO: *Memoria del anteproyecto del ensanche de Madrid, con un plano del mismo*, Madrid, 1862.

mite natural». Bidagor resumía así las características esenciales del ensanche (234): «a) el señalamiento de un nuevo recinto limitado por un paseo de ronda y un foso exterior; b) el trazado en cuadrícula, con las calles orientadas en dirección Norte-Sur y Este-Oeste, para evitar los vientos dominantes; c) la previsión de espacios verdes importantes: parte Norte, ampliación del Retiro, parque del depósito de Canal y numerosas manzanas sueltas; d) una zonificación indicada en la Memoria pero que no afecta a la uniformidad del trazado, en la que se prevé el barrio fabril en Chamberí, el barrio elegante a ambos lados de la Castellana, la clase media en el barrio de Salamanca, el barrio obrero al sur de la calle de Alcalá, tras el Retiro, y un sector rural al Sur, entre Embajadores y el puente de Toledo; e) la generosa parcelación, con abundancia de jardines privados.» Frente a lo que tiene de «progresista» el plan de Castro, y dejando a un lado los posibles defectos señalados por Cerdá y Fernández de los Ríos, a nuestro entender existe un fallo que puede tacharse de «conservador» y es la existencia de un camino de ronda. Este tendría unos 70 metros de anchura y 19 kilómetros de longitud, llevaría una cerca y su foso correspondiente. Su misión sería proteger la ciudad por la parte Norte y Este, ya que por el Sur y Oeste tenía el río como defensa natural. De nuevo Madrid se concebía como una ciudad cerrada, que de seguir creciendo habría de superar otra vez esta costosa y difícil barrera. Como se verá más adelante, el gran acierto de la Revolución del 68, fue derribar de una vez para siempre las tapias de Madrid. El enorme alcance del plan Castro, hizo que su ejecución se demorara, si bien comenzaron las obras de explanación y preparación del terreno en general. No obstante hasta después de 1868 no se decidió el Gobierno a emprender la totalidad del proyecto, una vez solucionado el espinoso problema de la expropiación y desamortización de los bienes de manos muertas.

Para terminar señalaremos dos realidades del Madrid isabelino, que si bien no tienen una relación directa con lo aquí apuntado, sí aceleraron este fenómeno de la transformación urbana de la ciudad; nos referimos al ferrocarril y al Canal de Isabel II. La primera línea de ferrocarril, Madrid-Aranjuez, se inauguró el 9 de febrero de 1851, y su corto recorrido en principio no tuvo tanta importancia como el Madrid-Hendaya (1855-1864). En pocos años el ferrocarril contribuiría a hacer más fácil el movimiento de la población rural hacia la capital, fenómeno que aún hoy día no ha concluido y que se ha convertido en el factor determinante más importante del alto índice de crecimiento que Madrid tiene. La pronta puesta en funcionamiento de los ramales que comunicarían a Madrid con Levante, Andalucía y Extremadura, sería definitivo para hacer más urgente todavía el Ensanche.

De ello puede dar idea el hecho de que habiéndose pensado el plan Castro para 450.000 habitantes, fueron desbordadas todas las previ-

(234) Ver las págs. 266 y 267 de la obra citada en la nota número 209.

siones, pues en 1900 Madrid había alcanzado ya el medio millón de habitantes.

Punto muy importante era el del abastecimiento de aguas para una ciudad que pronto vería duplicada su población. Fue ésta una cuestión que preocupó tanto al Gobierno como al mismo Ensanche, e incluso más, puesto que hasta que no quedó concluida la traída de aguas del Lozoya, no se comenzó en serio aquél. Las obras del Canal cuentan con antecedentes y tentativas muy remotas (235), pero en realidad no comenzaron hasta 1851. Su marcha fue lenta hasta que en 1855 Lucio del Valle, con suficientes recursos económicos, le dio un empujón definitivo (236). Las obras de ingeniería más importantes de todo su recorrido eran el Pontón de la Oliva y el acueducto de la Sima. En el depósito de Madrid, se construyó una graciosa fuente

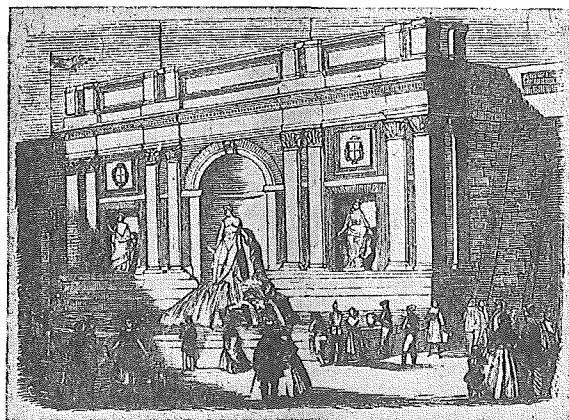


Fig. 21.—Fuente del Canal de Isabel II.

de estructura arquitectónica, con órdenes aplilustrados, y nichos con esculturas (237). El Canal de Isabel II fue inaugurado el 24 de junio de 1858, habiéndose colocado en la calle de San Bernardo una fuente provisional que, con asombro de la ciudad, arrojaba el agua a una

(235) *Programa llamando licitadores a la empresa de traída de aguas a Madrid. Papeles sobre el particular del Ilmo. Sr. D. José Mariano Vallejo; proposiciones presentadas a consecuencia de dicho programa; informe del Sr. D. Pablo de Pozas, síndico del Excmo. Ayuntamiento Constitucional de esta capital y de su comisión especial para este objeto*, Madrid, Imprenta de la Sociedad de Operarios del mismo arte, 1845.

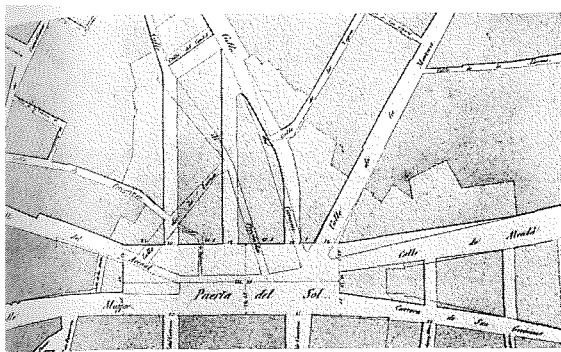
(236) *Ideas generales sobre el proyecto del Canal de Isabel II y memorias referentes al estado de las obras de 1852 a 1865*, Madrid, Imprenta Aguado, 1853-1866.

(237) MARQUES DE LOZOYA: «Isabel II y su Canal», en *Villa de Madrid*, año II, número 7 (s.a.), págs. 4-10.

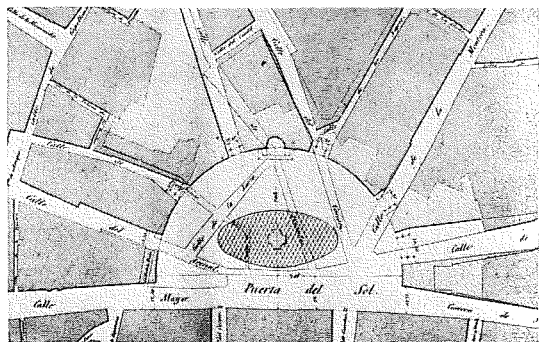
altura de 90 pies. De este modo quedaba asegurado por primera vez el suministro a todos los pisos.

Si a estas mejoras sumamos otras de menor importancia y tan dispares, como la generalización del gas a partir de 1847, o el nuevo sistema de numeración de las casas, que comenzó a ponerse en vigor en 1835 (238), comprenderemos la diferencia existente entre el Madrid progresista de Isabel II, y la oscura capital de Fernando VII.

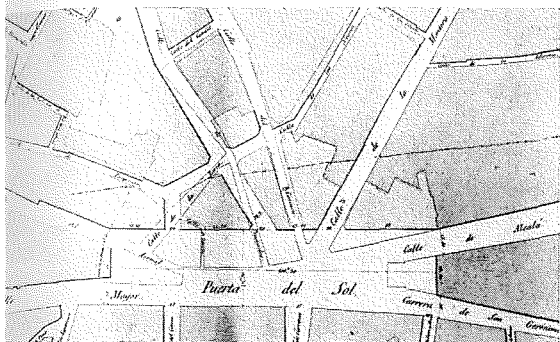
(238) Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid, Sección Raros, número 16, Ms.: «Registro general de la nueva numeración de casas en Madrid, ejecutada en 1835 de orden de S. M. la reina gobernadora por el sistema de pares e impares a derecha e izquierda por calles seguidas y su correspondencia con la antigua numeración por orden de manzanas seguido en la visita general de 1750. Por Antonio González Navarrete, encargado por el Excmo. Ayuntamiento para la expresada nueva numeración».



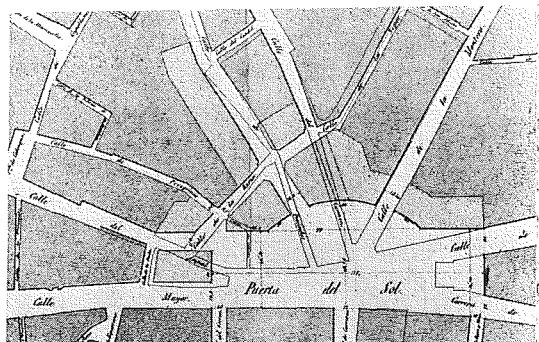
A



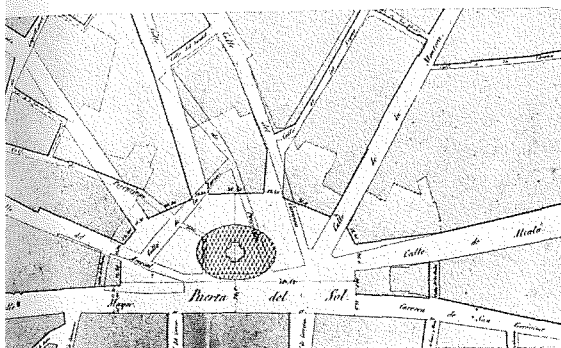
D



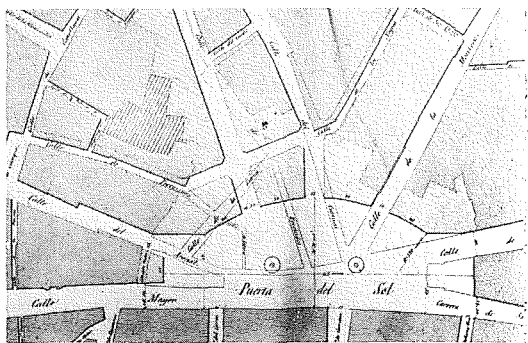
B



E



C



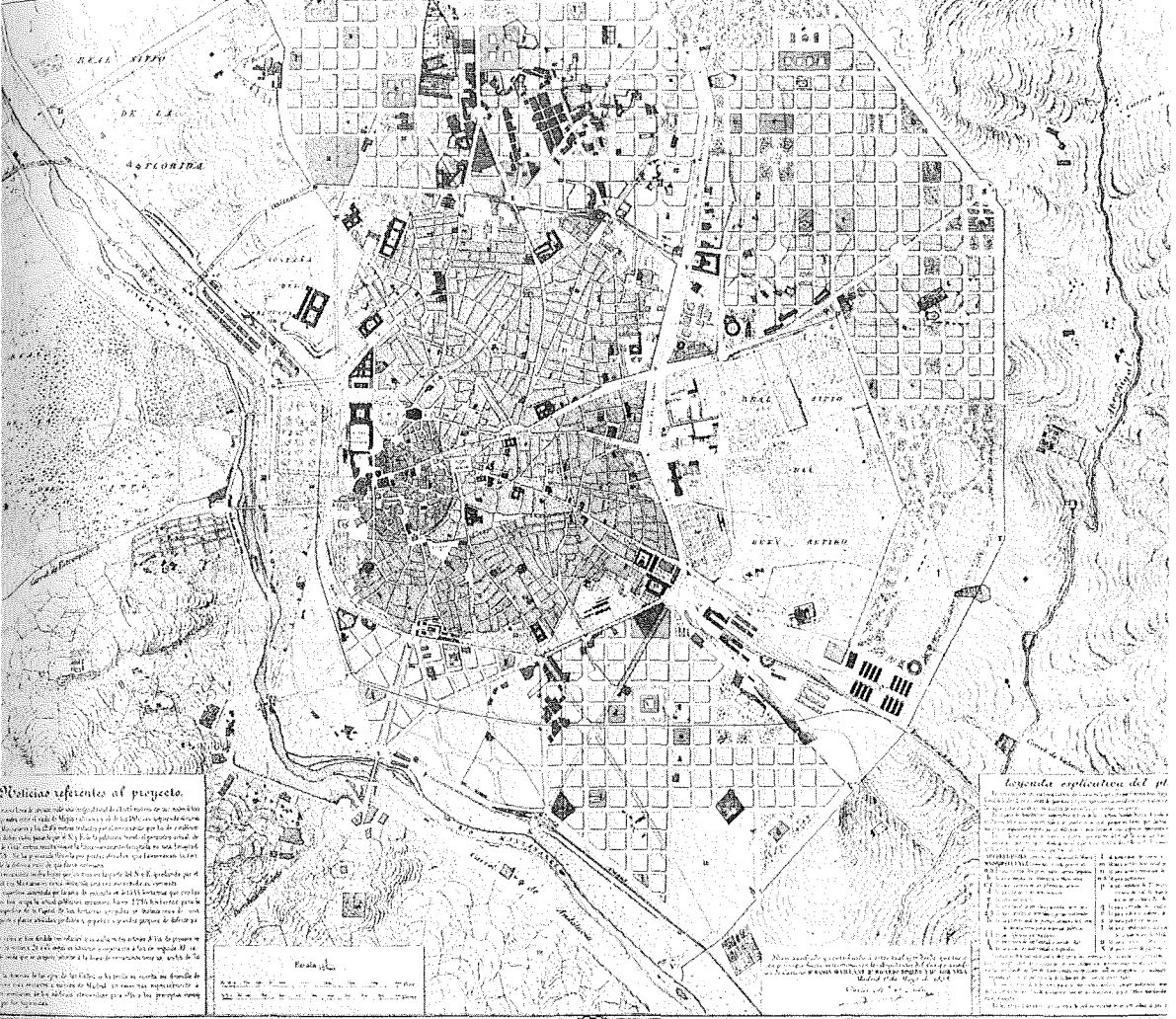
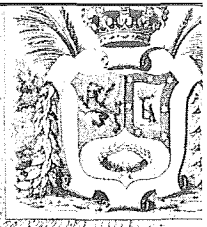
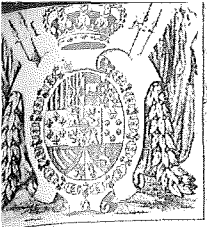
F

LAM. XXIX.—Proyectos para la reforma de la Puerta del Sol. **A)** Proyecto de J. B. Peironet. **B)** Proyecto de la Ley de 28 de junio de 1857. **C)** Proyecto de la Academia de San Fernando. **D)** Proyecto de la Junta de Policía Urbana. **E)** Proyecto de Lucio del Valle, J. Rivera y J. Morer. **F)** Proyecto de Lucio del Valle [Realizado].



LAM. XXX.—Vista de la Puerta del Sol.

**ANTEPROYECTO
PLANO GENERAL DE LA ZONA DE ENSANCHE Y DEL EMPLAZAMIENTO Y DISTRIBUCION DEL NUEVO CASERIO.**
Revisado por Real orden de 8 de Abril de 1857.

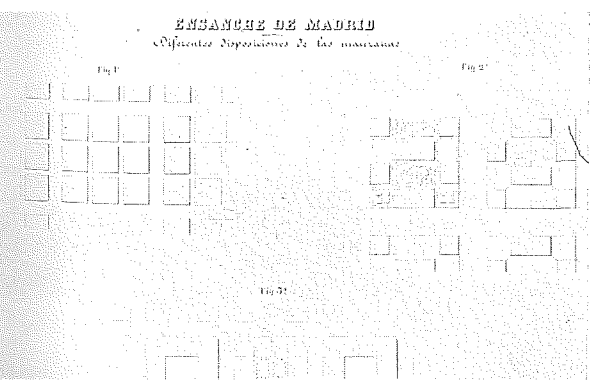


Noticias referentes al proyecto.

La zona de ensanche de Madrid se divide en dos partes: la primera, que comprende el espacio entre el río de Madrid y el río de Aravaca, y la segunda, que comprende el espacio entre el río de Aravaca y el río de Manzanares. La zona de ensanche se divide en dos partes: la primera, que comprende el espacio entre el río de Madrid y el río de Aravaca, y la segunda, que comprende el espacio entre el río de Aravaca y el río de Manzanares.

Legenda explicativa del pl.

1. Zona de ensanche. 2. Zona de ensanche. 3. Zona de ensanche. 4. Zona de ensanche. 5. Zona de ensanche. 6. Zona de ensanche. 7. Zona de ensanche. 8. Zona de ensanche. 9. Zona de ensanche. 10. Zona de ensanche. 11. Zona de ensanche. 12. Zona de ensanche. 13. Zona de ensanche. 14. Zona de ensanche. 15. Zona de ensanche. 16. Zona de ensanche. 17. Zona de ensanche. 18. Zona de ensanche. 19. Zona de ensanche. 20. Zona de ensanche. 21. Zona de ensanche. 22. Zona de ensanche. 23. Zona de ensanche. 24. Zona de ensanche. 25. Zona de ensanche. 26. Zona de ensanche. 27. Zona de ensanche. 28. Zona de ensanche. 29. Zona de ensanche. 30. Zona de ensanche. 31. Zona de ensanche. 32. Zona de ensanche. 33. Zona de ensanche. 34. Zona de ensanche. 35. Zona de ensanche. 36. Zona de ensanche. 37. Zona de ensanche. 38. Zona de ensanche. 39. Zona de ensanche. 40. Zona de ensanche. 41. Zona de ensanche. 42. Zona de ensanche. 43. Zona de ensanche. 44. Zona de ensanche. 45. Zona de ensanche. 46. Zona de ensanche. 47. Zona de ensanche. 48. Zona de ensanche. 49. Zona de ensanche. 50. Zona de ensanche. 51. Zona de ensanche. 52. Zona de ensanche. 53. Zona de ensanche. 54. Zona de ensanche. 55. Zona de ensanche. 56. Zona de ensanche. 57. Zona de ensanche. 58. Zona de ensanche. 59. Zona de ensanche. 60. Zona de ensanche. 61. Zona de ensanche. 62. Zona de ensanche. 63. Zona de ensanche. 64. Zona de ensanche. 65. Zona de ensanche. 66. Zona de ensanche. 67. Zona de ensanche. 68. Zona de ensanche. 69. Zona de ensanche. 70. Zona de ensanche. 71. Zona de ensanche. 72. Zona de ensanche. 73. Zona de ensanche. 74. Zona de ensanche. 75. Zona de ensanche. 76. Zona de ensanche. 77. Zona de ensanche. 78. Zona de ensanche. 79. Zona de ensanche. 80. Zona de ensanche. 81. Zona de ensanche. 82. Zona de ensanche. 83. Zona de ensanche. 84. Zona de ensanche. 85. Zona de ensanche. 86. Zona de ensanche. 87. Zona de ensanche. 88. Zona de ensanche. 89. Zona de ensanche. 90. Zona de ensanche. 91. Zona de ensanche. 92. Zona de ensanche. 93. Zona de ensanche. 94. Zona de ensanche. 95. Zona de ensanche. 96. Zona de ensanche. 97. Zona de ensanche. 98. Zona de ensanche. 99. Zona de ensanche. 100. Zona de ensanche.



LAM. XXXI.—C. M. de Castro: Anteproyecto del Ensanche de Madrid (1857), y diferente disposición de las manzanas.

CAPITULO IV

LA ARQUITECTURA EN EL ULTIMO TERCIO DEL SIGLO (1868-1898)

PRIMERA PARTE

LA REVOLUCION DEL 68. SU ALCANCE URBANO Y ARQUITECTONICO

El año de 1868 supone la liquidación del reinado de Isabel II, y si bien no puede sostenerse que tal fecha repercutiera de un modo directo en la nueva orientación de la arquitectura, es un hecho que, indirectamente, el nuevo régimen nacido de la Revolución de Septiembre hizo posible una reestructuración urbana de Madrid, que habiéndose planteado años atrás, no había dado el paso definitivo de su ejecución. Una nueva ola de secularizaciones, expropiaciones y derribos, abrió la puerta a otra etapa de intensa actividad arquitectónica.

El período que comienza en 1868, culmina treinta años más tarde coincidiendo con el desastre del 98. Son ambas fechas muy claras para la vertebración de nuestra historia del siglo XIX, y que indudablemente acotan un período de contenido propio y particular. En el campo de la arquitectura puede decirse que se dan tres hechos muy característicos que justifican tales límites cronológicos. En primer lugar se produce un fenómeno urbano de gran magnitud, emanado del simple derribo de las tapias que costreñían a la ciudad e impedían su crecimiento en superficie. De este modo Madrid se convertía definitivamente en una ciudad abierta. En segundo término observamos que la arquitectura experimenta una transformación material, cuyo capítulo más importante será la utilización del hierro a gran escala y que daría lugar a una arquitectura industrial, de estaciones y mercados, de desnuda estructura férrea. Así, aunque con algún retraso, nuestra arquitectura alcanzaba el nivel europeo, en el cual hierro y progreso iban de la mano. Por último, y en un plano ya meramente estético, asistimos a la crisis del concepto tradicional de estilo arquitectónico, dando lugar a un período de gran confusión, pero no por ello menos interesante, que podría llamarse «la fase típica del revival», para terminar en un eclecticismo dominante. Sólo ya cerca de 1900, el modernismo volvería a dar un sentido unitario al caduco concepto de estilo, pero dado que el modernismo surgido en Madrid se elabora en Cataluña y sus ejemplos en la capital son esporádicos y muy desiguales, la apuntada confusión estilística será la tónica general de nuestra arquitectura en el cambio de siglo.

De los tres factores que se han apuntado vamos a analizar el primero, ya que el planteamiento urbano siempre ha de ser previo al

hecho arquitectónico. No se podrá llegar a conocer bien la arquitectura del siglo XIX si no se conoce de antemano dentro de qué condiciones urbanas se ha concebido. Pensemos en el caso de Haussmann y París, por ejemplo. En Madrid se produjo, como se ha dicho en el capítulo anterior, un fenómeno urbano que puede desglosarse en tres apartados: reforma interior, ensanche periférico y creación de nuevos barrios y arrabales. El testimonio más importante de toda esta labor ordenadora lo encontramos en la excepcional figura de Angel Fernández de los Ríos, quien, a través de dos obras fundamentales, «El futuro Madrid» (1868) y «Guía de Madrid» (1876), nos ha dejado una riquísima documentación. Fernández de los Ríos, de quien más adelante nos volveremos a ocupar, desempeña en el Madrid de los años setenta un papel análogo a lo que Mesonero Romanos fue para el Madrid isabelino.

En su Guía encontramos recogidos los aspectos más sobresalientes de la reforma interior, que en la mayoría de los casos, como ya había ocurrido en 1810 y 1835, se trata de derribar una iglesia o convento para la formación de una plaza o el ensanche de una calle. El Ayuntamiento de 1869 derribó: la iglesia de Santa María, que se encontraba en la calle Mayor, junto a Bailén, para ensanchar la primera calle y construir sobre su solar una manzana de casas particulares; la iglesia de Santa Cruz, ensanchándose la plaza de este nombre, la calle de la Bolsa y construyendo además una casas particulares; la iglesia de San Millán, regularizando la plaza del mismo nombre; el convento de Maravillas, donde surgiría la plaza del Dos de Mayo y una escuela modelo; el convento de Santo Domingo, en cuyo solar se formaría la calle de Campomanes y varias manzanas de casas; lo que quedaba del convento del Carmen Descalzo, para el teatro de Apolo, casas de Gargollo y ensanche de la calle del Barquillo; el convento de Calatravas, para casas particulares; el convento de Santa Teresa, para abrir paso a las calles de Pelayo y Guttemberg; las tapias de la huerta de las Salesas; las tapias del Retiro; la Pajarera y Casa de Fieras vieja, para abrir la antigua calle de Granada, hoy de Alfonso XII; el cuartel de Artillería, para ensanche del paseo del Prado y abrir un paso a la calle de la Lealtad; las tapias del Salitre, para dar salida a Mesón de Paredes, Espino, Comadre y Doctor Fourquet; las tapias del Nuevo Mundo, para prolongar las calles de la Arganzuela, Mira el Río Baja y del Peñón; las tapias del Campillo de Gilimón, para desahogar las calles del Rosario y de San Bernabé; la enorme cerca de la Montaña del Príncipe Pío, para ensanchar la cuesta de San Vicente, alargar la calle de Ferraz, desarrollar el barrio de Argüelles, ensanchar la calle de la Princesa y abrir la de Ventura Rodríguez (1); la Escuela de Caballerizas, para aliviar el paso entre Bailén, cuesta de San Vicente y Ferraz; las tapias de la Moncloa, para prolongar las calles de Ferraz, Mendizá-

(1) AGUSTIN GOMEZ IGLESIAS: «La Montaña del Príncipe Pío y sus alrededores (1565-1907)», en *Villa de Madrid* núm. 25, año VI, págs. 11-29.

bal, Martín de los Heros, Tutor y Princesa, todas ellas paralelas entre sí; la tapia del cuartel del Conde-Duque, y así poder prolongar la calle de Amanuel; las ruinas cerca de Monteleón, para formar una plaza y prolongar las calles del Dos de Mayo y San Andrés, ensanchar la de Carranza, enlazar Montserrat con la del Divino Pastor y alargar la de la Peninsular; las tapias de los Pozos de la Nieve, para preparar la plaza de Europa y prolongar las calles de San Opropio y la Florida; el Pósito y cuarteles del Pósito, para hacer una nueva barriada en torno a las calles del Pósito, Marqués del Duero y Olózaga; la Plaza de Toros, y así poder prolongar las calles de Recoletos, Santibáñez, Claudio Coello y Lagasca; una manzana en la calle del Príncipe, para ensanchar la plaza del Príncipe Alfonso; una serie de casas de las calles de los Mancebos y Malpica, para hacer un viaducto de hierro sobre la calle de Segovia. Asimismo se hicieron algunos desmontes en el antiguamente llamado Barrio Hermoso, para prolongar la calle de Amanuel, en Chamberí para igualar las rasantes de las calles del Cardenal Cisneros, Palafox, Trafalgar, Garcilaso, Habana, Jordán, Santa Feliciano, Gonzalo de Córdoba y Olavide. Igualmente se trabajó en las rasantes de otras calles, como Winthuissen, plaza de Santa Bárbara, Serrano, carretera de Aragón, y en la apertura de las calles del nuevo barrio de Salamanca, tales como Pajaritos, Don Ramón de la Cruz, Lista, Padilla, Juan Bravo, Maldonado y Martínez de la Rosa. Mientras que en el llamado barrio de Indo se abrían las calles de Fortuny y Lanzas Agudas (2).

Esta fue a grandes rasgos la reforma interior acometida en 1869; veamos ahora el tan discutido ensanche. Ya se ha visto, en su capítulo correspondiente, en qué consistió el planteamiento del proyecto de Castro, resta comprobar su estado al producirse la Revolución. Fernández de los Ríos nos dice que sólo se hallaba iniciado el proyecto por tres únicos puntos, en 1868, es decir, por el barrio del Pacífico, en la carretera de Valencia; por las afueras de la puerta de Alcalá, en las primeras manzanas del barrio de Salamanca, y, finalmente, por las tres primeras calles del barrio de Argüelles, comunicado con la ciudad a través de la plazuela de Aflijidos. Para salir de esta situación, el Ayuntamiento de 1869 se propuso lo siguiente: «Romper el paso a toda calle que le tuviera cerrado por la tapia y estudiar su rasante y alineación para prolongarla hasta las inmediaciones del nuevo circuito propuesto por el señor Castro; demoler toda tapia de manos muertas que después del primer obstáculo opusiera otro nuevo, no sólo a la prolongación de las calles que partieran del centro a la circunferencia, sino a las nuevas que en ese sentido son necesarias y a las de enlace entre éstas, que pide la vitalidad del ensanche; rectificar y convertir en calles los caminos vecinales que conducen a los pueblos de las cercanías; trazar y explanar las plazas y jardinitos que

(2) ANGEL FERNANDEZ DE LOS RIOS: *Guía de Madrid*, Madrid, 1876, páginas 711-712.

convinieran en los principales encuentros de las nuevas calles» (3). Y así en sólo seis meses se consiguió lo que Madrid soñaba desde hacía veintidós años. Se derribó la famosa tapia que encerraba a Madrid, dando salida a cuarenta y dos calles que nacían en el centro de la ciudad; se arreglaron las rasantes y alineaciones de Chamberí, Barrio Hermoso y las Peñuelas; se prolongó el paseo de la Castellana y las calles de Bailén y Amanuel; se abrieron dos avenidas que desde Madrid buscaban los barrios de Argüelles y Pozas, y, en fin, se estudió el modo de enlazar el casco antiguo con el nuevo ensanche, suavizando pendientes, verificando desmontes, explanaciones, etc.

La consecuencia inmediata de la expansión de la ciudad fue la incorporación a Madrid de unos barrios que en otro tiempo estaban extramuros, y que ahora iban a jugar un papel importante en el ensanche. Este tercer aspecto es el que quisiéramos exponer aquí, pues en estos barrios en los que en cierto modo se apoyaba el plan Castro, obligando en la práctica a su rectificación y acomodación a la situación real de unos núcleos vivos de población, de los cuales no se podía prescindir en estos barrios, repito, se iba a levantar una arquitectura de gran interés en el período que nos ocupa. La rapidez de concesión de licencias para edificar —dice Fernández de los Ríos— contribuyó igualmente al crecimiento y mejora de estos barrios. Los más importantes son el de Argüelles, Santa Bárbara, Indo y Castellana, seguidos por los de Pozas, Valle-Hermoso, Bellas Vistas, Chamberí, Carretera de Aragón, Pacífico, Sur y Peñuelas. Transcribimos la palabras de Fernández de los Ríos sobre los barrios de Argüelles, Indo y Castellana: «Barrio de Argüelles: Con el derribo de las tapias de la Montaña del Príncipe Pío y parte de las de los Paúles, se ha unido al centro formando dos largas calles que, en siete años, se han poblado de bellos edificios, y se hubiera unido más aún, a no haber estado paralizado el desmonte para enlazar las calles de Leganitos y Duque de Osuna con la de la Princesa; en el lado izquierdo de ésta se han levantado lindísimas casas aisladas de diferentes estilos, con amenos jardines, el palacio de Pozas, el de Cerrajería, varias casas y hoteles del señor Regoyos, el del señor Bona y otras que llenan enteramente el programa acertadamente trazado al ensanche en el preámbulo del decreto del señor Moyano de 1857, que, hablando de la distribución de manzanas para los nuevos edificios destinados a habitaciones, recomendaba se procurase en lo posible aislar todas las casas y dotarlas de pequeños parques y jardines. El barrio de Argüelles, que es modelo de lo que deberían ser los del ensanche...» (4). Ni que decir tiene que, después, se desvirtuó el resto del barrio, y que de la calle de la Princesa, que hoy sería una de las más bellas de Madrid, apenas queda nada si se exceptúa alguna casa de vecinos y el Hospital e Iglesia del Buen Suceso, que aún conserva aquellos jardines pedidos por Mo-

(3) FERNANDEZ DE LOS RIOS, *ob. cit.*, pág. 734.

(4) FERNANDEZ DE LOS RIOS, *ob. cit.*, pág. 739.

yano, si bien ya están amenazados. Sobre el barrio del Indo leemos en la citada «Guía de Madrid» (5): Barrio de Indo (entre la ronda de Recoletos y el paseo del Obelisco). Extraviados y como perdidos en el desierto se hallaban en el paseo de la Castellana los palacios de Heredia Spínola, Miranda, Maroto, Mendo y otros, cuando los derribos de la tapia de las Teresas y Salesas abrieron paso a toda una zona de Madrid, desarrollando una importante y preciosa barriada, construida por el señor Indo al lado izquierdo del paseo del Cisne, con pequeños hoteles de alquiler, caprichosamente trazados por el arquitecto Villajos, que han embellecido mucho el aspecto de la Castellana.» Finalmente, el Barrio de Salamanca, que en siete años se pobló con 26.000 habitantes, contaba con los hoteles de Dumont, Galvet, Duque de la Torre, Alonso Martínez, Duquesa de Prim, Finat y Anglada, entre otros. Por su parte, otros barrios más pequeños, como el de Santa Bárbara, se habían «poblado de lindísimas casas aisladas y con jardines, empezando por el palacio de Bedmar y haciendo calles en la que era Ronda y en otras direcciones» (6).

Se dijo más arriba que Madrid, al derribar sus tapias, se había convertido en una ciudad abierta, sin embargo añadiremos que Castro había previsto en su proyecto de ensanche otra línea de cerramiento, compuesta de un camino de ronda de cincuenta metros de anchura, un foso y un muro «para favorecer la facilidad de la defensa caso de que fuera necesario». Ello significaba, en definitiva, tan sólo una ampliación del anterior perímetro tapiado, y, por lo tanto, en principio, seguiremos hablando de ciudad cerrada ante cuyos muros seguirán surgiendo arrabales como en las ciudades medievales. Estos arrabales madrileños tienen en común su planteamiento urbano totalmente anárquico, que en el momento de encuentro, por crecimiento del arrabal, con el ordenado ensanche, una vez desaparecido el foso y muro, provoca una imposible fusión. Fue éste uno de los más graves defectos del ensanche, el desconocer la realidad de unos pequeños núcleos de población que en pocos años formarían un solo cuerpo con el resto de la ciudad. De ello ya se dio cuenta Fernández de los Ríos, habiéndonos dejado una relación de estos arrabales y de su situación en aquel momento: arrabal de Tetuán, pasado el Depósito del Canal del Lozoya y el cementerio de San Martín, habiéndose formado sobre la antigua carretera de Francia; arrabal de Chamartín, donde se encontraba todavía en pie el palacio del Infantado, en el que se alojó Napoleón; arrabal de la Prosperidad, que fue creciendo a lo largo del camino de Hortaleza, contando en 1868 con sólo 19 casas; arrabal de la Guindalera, posiblemente, el mejor urbanizado de todos, estando situado entre la Prosperidad y la carretera de Aragón; arrabal del Espíritu Santo, formado sobre la base de las Ventas del Espíritu Santo, en la margen derecha del arroyo Abroñigal, donde la compañía «La

(5) FERNANDEZ DE LOS RIOS, *ob. cit.*, pág. 740.

(6) Ver nota número 5.

Peninsular» construyó una serie de casas de campo con jardín; arrabal de la Concepción, que como los anteriores surgió muy próximo a la carretera de Aragón; arrabal de Vallecas, sobre la carretera de Valencia; arrabal de Toledo, entre el río Manzanares y los Carabancheles; arrabal de San Isidro, entre la pradera de este nombre y el arroyo de Luche; arrabal de Segovia, en la glorieta del puente de Segovia, y prolongándose por el lado izquierdo de la carretera de Extremadura; y arrabal del Manzanares, en el paseo de San Antonio de la Florida, a partir de la derribada puerta de San Vicente (7).

No podemos terminar la primera parte de esta introducción sin decir algo más de Angel Fernández de los Ríos, que desempeñó un papel muy importante en la transformación de Madrid, no sólo como crítico, sino con una intervención directa desde el propio Ayuntamiento. Fernández de los Ríos fue, por encima de todo, un político cuyo idealismo revolucionario le condujo varias ocasiones al exilio. En una de ellas, en 1880, le sorprendió la muerte en París. En otras, y a raíz del fracaso del golpe de estado contra Isabel II en 1866, de los Ríos escribió en ese mismo París una obra que afecta al tema que aquí tratamos: «El futuro Madrid. Paseos mentales por la capital de España, tal cual es y tal cual debe dejarla transformada la revolución» (8). Esta pequeña obra, como la Guía ya citada, encierra ideas generales de alcance político-social, entremezcladas con continuas alusiones críticas, a nuestro modo de ser nacional, pero al mismo tiempo, y esto es lo importante, propone soluciones concretas a problemas que Madrid tenía planteados en aquel momento. Y así, junto a párrafos como el de «O la revolución ha de ser infecunda, o ha de... declarar propiedad de la nación todas las fincas llamadas del patrimonio de la corona, todos los edificios y propiedades de las comunidades, institutos y corporaciones que se supriman» (9), encontramos la detallada descripción del proyecto de reforma de los alrededores de Palacio, y su comunicación con las Vistillas de San Francisco, cuyo templo se convertiría en Panteón Nacional según acuerdo de las Cortes de 1837. De este modo resucitaba en parte el proyecto bonapartista que hiciera Silvestre Pérez.

Muchas de las ideas de Fernández de los Ríos fueron recogidas por la prensa madrileña bien a través de su activísima labor de publicista (10), bien por comentarios que suscitó la publicación de «El futuro Madrid». El hecho es que al triunfar la Revolución del 68, Fernández de los Ríos, según nos cuenta él mismo, «en 1869 tuvimos

(7) FERNANDEZ DE LOS RIOS, *ob. cit.*, págs. 742-744.

(8) FERNANDEZ DE LOS RIOS: *El futuro Madrid. Paseos mentales por la capital de España tal cual es y tal cual debe dejarla transformada la revolución*, Madrid, 1868. PEDRO NAVASCUES PALACIO: «Angel Fernández de los Ríos o la problemática urbana de un político de los años 70», en *Actas del Coloquio sobre «A geração de 70»*, Centro do Estudos do Século XIX, Lisboa, octubre 1971 (en prensa).

(9) FERNANDEZ DE LOS RIOS, obra citada en nota número 8, pág. 14.

(10) ANTONIO ESPINA: *El cuarto poder*, Madrid, 1960.

la honra de pertenecer a la corporación municipal» (11), pudiendo hacer realidad, en parte, el sueño de aquellos «paseos mentales» forjados en el París de Haussmann. De los proyectos más importantes que pudo formar durante su breve estancia en el Ayuntamiento, destaca el ya mencionado de reforma de la zona comprendida entre Palacio y San Francisco, encargando su elaboración al arquitecto municipal Francisco Vereá. El planteamiento de De los Ríos no puede eludir el evocar el siguiente recuerdo: «En los días en que se proclamaba

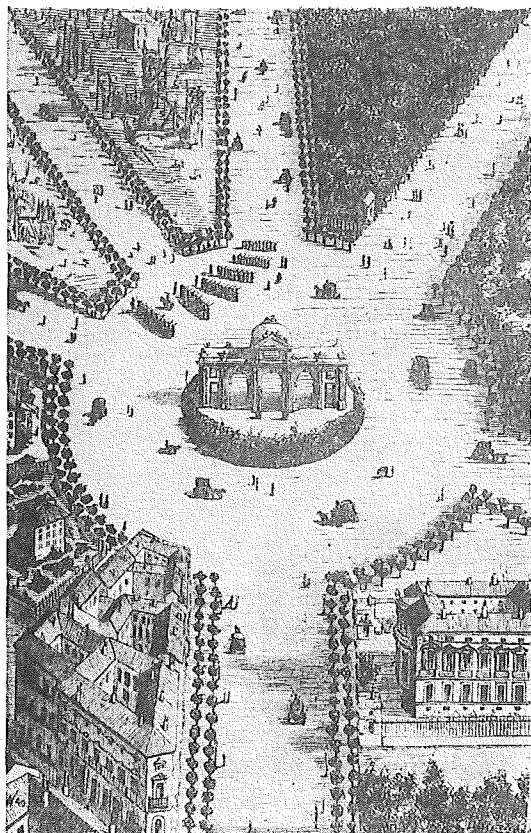


Fig. 22.—A. Fernández de los Ríos: Idea para la plaza de la Independencia.

la República en París, decretó y emprendió la obra colosal de unir las Tullerías con el Louvre» (12). Asimismo, a Fernández de los Ríos se debe la formación de la Plaza de la Independencia en torno a la

(11) FERNANDEZ DE LOS RIOS: *Guía...*, pág. 149.

(12) FERNANDEZ DE LOS RIOS: *Guía...*, pág. 148.

Puerta de Alcalá. «Una plaza circular de cien metros de radio, dedicando el arco a los defensores de Zaragoza», dándole el nombre de Plaza de la Independencia, y a las ocho calles que de ella debían partir los de Sagunto, Numancia, Covadonga, Granada, Padilla, Bravo, Maldonado y Lanuza» (13). El sentido general de la nueva plaza, que por desgracia en la práctica se hizo más mezquina, está inspirado, sin duda, en la plaza de la Estrella de París. Cada una de las calles tendría un bello punto de vista, pues cogería según los casos la fuente de la Cibeles, el Obelisco del Dos de Mayo, el embarcadero del Retiro, las estatuas de Quevedo y Pelayo, etc.

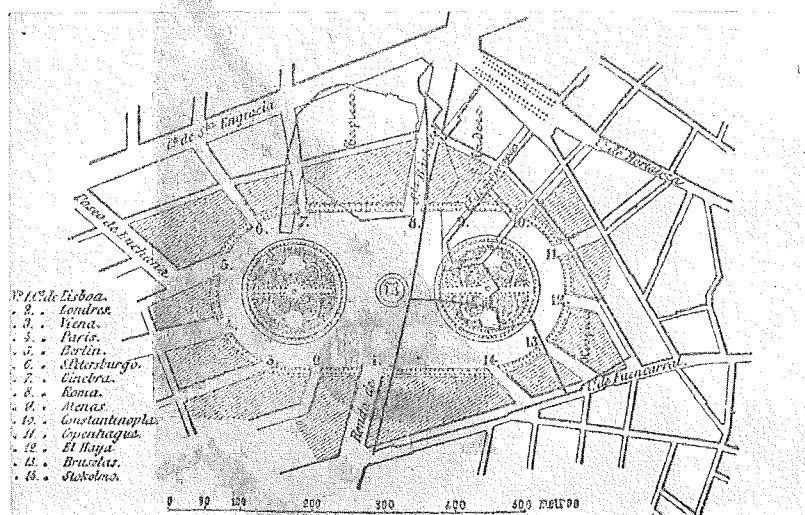


Fig. 23.—A. Fernández de los Ríos y A. Gómez: Proyecto para la Plaza de Europa.

Los modelos parisinos para calles y plazas son constantes en Fernández de los Ríos. En su futuro Madrid, pensó también en una gran plaza que se asemejara «en forma y dimensiones a la del Trocadero» de París, que llevaría el nombre de Plaza de Europa, de la cual, y con gran ambición cosmopolita, partirían las calles de Lisboa, Londres, Viena, París, Berlín, San Petersburgo, Ginebra, Roma, Atenas, Constantinopla, Copenhague, La Haya, Bruselas y Estocolmo. En total catorce calles y una plaza elíptica de quinientos metros por doscientos cincuenta. El lugar elegido, y sobre el cual el arquitecto municipal Alejo Gómez empezó a trabajar, estaba limitado por las calles de Fuencarral, Hortaleza y Luchana. Ni que decir tiene que Madrid estaba muy lejos, material y espiritualmente, de asimilar tamaño proyecto. Terminaremos aludiendo a la plaza de Colón proyectada sobre la pla-

(13) FERNANDEZ DE LOS RIOS: *Guía...*, pág. 166.

El período que va desde 1868 a 1898 es testigo también de una transformación en la técnica de la construcción, que afecta especialmente a la estructura del edificio, desde el momento en que puede utilizarse el hierro de fundición para apoyos y vigas, supliendo con gran ventaja a los consabidos pies derechos y viguería de madera. Sus aspectos más positivos saltan a la vista: mayor rapidez en la construcción al contar con material prefabricado, mayor resistencia que la madera, posibilidad de salvar luces mayores, delgadez de los elementos de apoyo haciendo posible espacios interiores más diáfanos, y su incombustibilidad. Para nosotros había, sin embargo, una cuestión insalvable, o sólo a base de un coste muy alto que no compensaba, y era el escaso desarrollo de nuestra industria metalúrgica.

La importación de las piezas ya fundidas encarecía grandemente la construcción del edificio. Cuando países como Inglaterra y Francia contaban ya con una arquitectura industrial, tal como el Crystal Palace de Londres (1851) o la Biblioteca de Santa Genoveva de París (1843-1850), en España seguimos sujetos a la tradicional «arquitectura estática». Las primeras piezas en hierro fundido prefabricadas que llegaron a España, no eran elementos de construcción, sino farolas con destino al Real Sitio de Aranjuez. En efecto, todavía pueden verse «in situ» las farolas que Fernando VII encargó a Inglaterra en 1832. Sobre ellas, además de la fecha puede leerse su procedencia, «Edge London», y las iniciales de Fernando VII Rey, con una corona real. Después, durante el reinado de Isabel II, se abordaron tímidas estructuras férreas, como los ya citados patios romano y árabe del Museo Arqueológico de Madrid, hasta que en 1868 se dio el paso definitivo. A partir de entonces surgirían mercados como los de las plazas de la Cebada y de los Mostenses, el viaducto en hierro sobre la calle Segovia, estaciones de ferrocarril como las de Atocha y Norte; frontones, etc., siempre con material importado de Inglaterra, Francia y Bélgica, lo cual no resultaba muy económico, además de imponer un ritmo intermitente en la construcción debido a las dificultades que ofrecía el transporte por carretera de dicho material, sobre todo cuando el país en este momento es escenario de la tercera guerra carlista. Este grave problema se fue solucionando a medida que la industria española, vasca y catalana, principalmente, empezó a producir elementos prefabricados. En el último cuarto de siglo es ya normal el empleo del hierro para elementos de apoyo y forjados de pisos, cuyas piezas se han fabricado ya en España. Bajo el título de «La arquitectura del hierro» analizamos a continuación de este capítulo todo lo referente a la construcción en hierro en Madrid.

Finalmente, añadiremos que, en el último tercio del siglo, se produce la crisis definitiva del concepto de estilo único en arquitectura, dando lugar a una de las etapas más discutidas de toda la historia de la arquitectura occidental, pero de gran riqueza de matices, tanto en su aspecto teórico como en el formal. Si alguna vez la arquitectura ha sido ecléctica porque así se lo ha propuesto, esta arquitectura es la del último cuarto del siglo XIX. Si nembargo, este eclecticismo

consciente es el resultado de una larga polémica, pues, previamente hay que revisar lo que representó el movimiento historicista entre nosotros, ya que, además, de las corrientes europeas, tales como el neogótico racionalista a lo Viollet-le-Duc, o del neobizantinismo de un Arbós, encontramos expresiones de honda raíz hispánica, como sucede con el neomudéjar. Al mismo tiempo tampoco pueden perderse de vista los epígonos del clasicismo neogriego, que, por última vez, intenta en vano hacerse con su papel rector de otros tiempos. Por otro lado llegan hasta nosotros los renovadores aires de un Charles Garnier, que anima la arquitectura enfática de Ricardo Velázquez, por ejemplo. Hasta que por fin la Academia, portavoz del arte oficial, se proclama partidaria de la arquitectura ecléctica. Sólo ante la realidad de un hecho histórico contrario a nuestros intereses políticos en ultramar, el desastre del 98, la arquitectura salió del citado eclecticismo para adentrarse en un neorrenacimiento de singular matiz plateresco. Se trataba de una reacción nacionalista que buscaba en su pasado momentos de indiscutible grandeza. En este sentido tiene mucho interés el pabellón de España en la Exposición Universal de París, de 1900, obra de Urioste, que puso de moda una suerte de neoplateresco, inspirado en la Universidad de Alcalá y en el palacio de Monterrey, que trascendió de lo puramente arquitectónico hasta llegar a crear un estilo en la decoración de interiores, e incluso en el mismo mueble, estilo bautizado —no sin sarcasmo— con el singular nombre de «remordimiento». A este neoplateresco seguirá un neobarroco a principios del siglo XX, que viene a coincidir con toda una renovación estética que descubrió la grandeza del arte barroco. Por último, habría que hacer mención del modernismo que en Madrid fue siempre importado, esto es, que nunca se elaboró aquí en la Capital, sino que fue ejecutado por arquitectos catalanes, al menos en sus especímenes más importantes. Esta modesta presencia del modernismo fue compensada por una segunda ola de «revivals» tardíos que ya en nuestro siglo XX cederá el paso ante la aparición de los estilos de tradición regional. Todos estos aspectos son los que a continuación se analizan.

LA ARQUITECTURA DEL HIERRO

No hay que insistir en que Madrid como capital tenía puestos los ojos en París capital, y no había sucedido o hecho arquitectónico de relieve, en la ciudad francesa, que no fuera inmediatamente recogido por la prensa española pidiendo tal o cual modificación, un derribo, la creación de plazas, los pasajes, o como en este caso el establecimiento de mercados fijos.

En efecto, entre los problemas que Madrid tenía planteados, destacaba el del abastecimiento de la población, de una población que

iba creciendo a un ritmo para el cual no estaba preparada ni la administración ni los transportes, ni el comercio ni el abastecimiento de agua.

La venta de alimentos era anárquica y nómada «montándose en calles y plazas, donde además de producir un mal efecto en la capital» de la nación, era difícil de controlar los precios, estado de los alimentos, etc. Todo era un ir y venir, por las calles más céntricas, de carretas y galeras con frutas, verduras y malolientes desperdicios. Por otro lado, el consumidor había de recorrer diariamente varias calles para reunir lo necesario, ya que las frutas, verduras, carnes y pescados no era fácil encontrarlas reunidas. Todo esto lo había subsanado París con la construcción de un gran mercado central, las conocidas Halles, junto a la iglesia de San Eustaquio. El arquitecto Baltard, tras el fracaso de la construcción de un mercado en piedra que fue derribado, proyectó una magnífico mercado de hierro y cristal, cuyo resultado como materiales de construcción ya se había comprobado en el mismo París en la estación del Este. El nuevo mercado constaba de diez pabellones, que se construyeron entre 1854 y 1866, contando con unos sótanos enormes que posibilitaban el almacenamiento de la mercancía, con evidentes ventajas para la más prolongada autonomía del mercado. En 1936 se añadieron otros dos pabellones, y hoy se han derribado casi en su totalidad.

El hecho es que el mercado se construyó bajo Napoleón III, es decir, cuando en España todavía reinaba Isabel II, y ya en aquellos

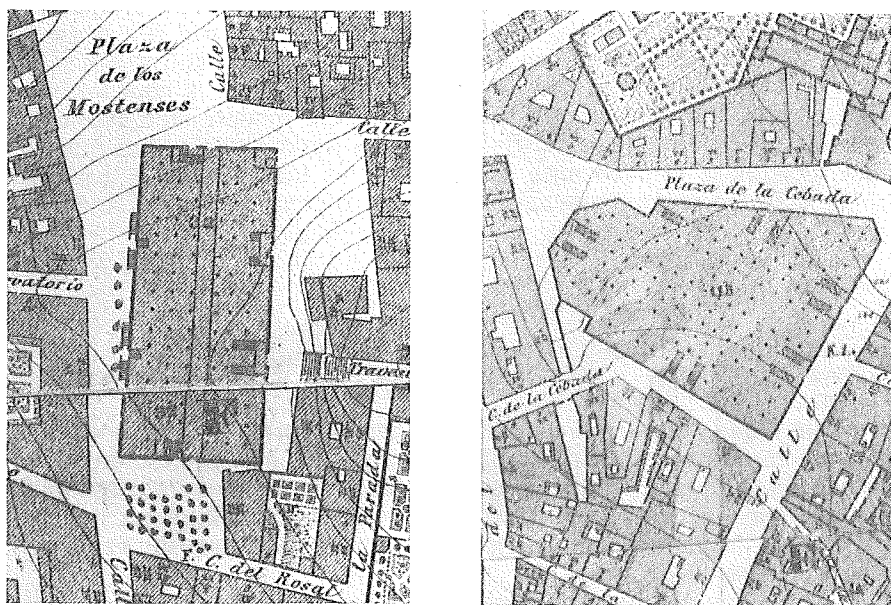


Fig. 25.—M. Calvo Pereira: Mercados de los Mostenses y de la Cebada [derribados].

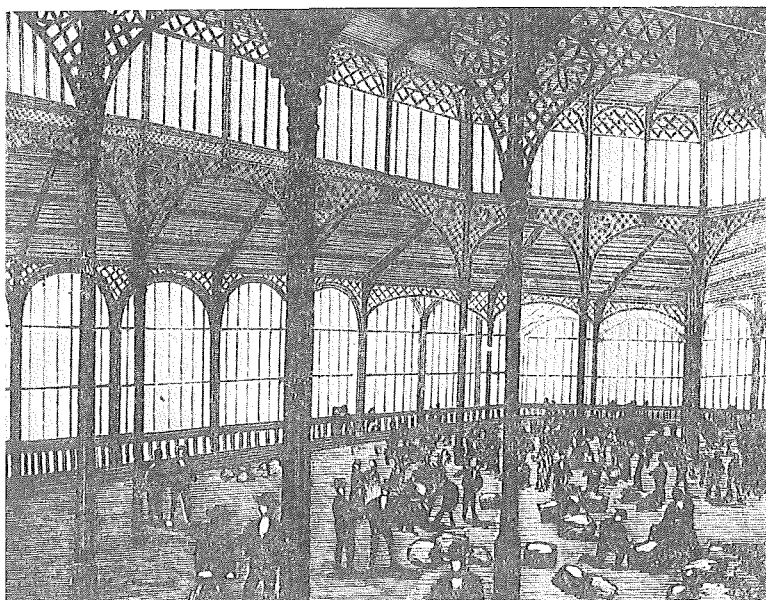


Fig. 26.—M. Calvo y Pereira: Interior del mercado de la plaza de la Cebada [derribado].

mismos días se pensó entre nosotros levantar un mercado a imitación del parisino. Y así, antes de que transcurriera un año de la terminación de éste, el Ayuntamiento de 1867 encargó al arquitecto Mariano Calvo y Pereira la proyección de dos nuevos mercados, que habían de ser de hierro y cristal. La revolución del 68 retrasó la ejecución del proyecto, pero como la necesidad de llevarlo a cabo era patente para el nuevo Gobierno, el Ayuntamiento de 1869 otorgó las concesiones necesarias para el comienzo de las obras (16). Las dos plazas elegidas para asiento de los nuevos mercados fueron: una, la que abrieron los franceses en 1810 al demoler «la parte vieja del Convento de los Mostenses» (17) y, otra, la irregular plazuela de la Cebada, testigo de la ejecución de Riego. Ambos mercados, cuya primera piedra se colocó en junio de 1870, llevaron un ritmo paralelo en su construcción (18), si bien el de la Cebada se inauguró antes, el 11 de junio de 1875, con asistencia de Alfonso XII, la princesa de Asturias y el Alcal-

(16) «Madrid. Inauguración de los nuevos mercados en la Plaza de la Cebada, el 11 del actual», en *I.E.A.*, núm. XXIII, 22 de junio de 1875, pág. 385.

(17) A.C., Leg. 1-241-23: «Demolición de la parte vieja del Convento de los Mostenses, y en su lugar se forma una plazuela de dos piezas».

(18) PLINIO: «Mercados de Madrid», en *I.M.*, núm. 58, 30 de mayo de 1872. En este artículo el autor se equivoca al decir que las piezas de hierro procedían de Inglaterra, cuando en realidad proceden de Francia. Ver nota anterior.

de de Madrid, cargo que por entonces desempeñaba Toreno. Constaba de dos pisos formando pabellones articulados, que a su vez englobaban las distintas secciones y puestos de venta. Tenía un zócalo de ladrillo, siendo el resto de la construcción de hierro, con persianas de cristales fijos, y las cubiertas altas de zinc y cristal. Toda la armadura apoyaba sobre sólidas columnas también de hierro, dejando en el centro espacio para una «esbelta rotonda de forma octogonal» que se elevaba sobre el resto de la construcción. Todo este hierro venía de Francia, fundido por Camne y la Compañía de París, donde se debió fundir el de las Halles, con el que guarda gran parentesco técnico y estilístico. Así, pues, tanto el mercado de la Cebada como el de los Mostenses, si bien debían su diseño a Calvo y Pereira, su inspiración y la procedencia del material ya preparado para su colocación, eran netamente francesas. El de los Mostenses, que era prácticamente igual al de la Cebada, se terminarían algunos meses después. La diferencia fundamental entre uno y otro era el perímetro de su planta, ya que el interior se solucionaba de la misma forma, al aplicar módulos prefabricados iguales. Ambos han sido derribados, perdiendo así Madrid dos muestras espléndidas y tempranas de la arquitectura de hierro a gran escala, para ser reemplazados por dos mercados de fábrica estéticamente inferiores a los primeros. De hierro eran también las dos crujías que formaban el modesto mercado de la plaza de Olavide, construido entre 1869 y 1875 (19), con unas sencillas cubiertas de zinc.

Sin duda, fueron estos mercados las primeras estructuras totalmente férreas que se levantaron en Madrid. La rapidez de su construcción, la estabilidad, la cubrición de grandes espacios sin apoyos intermedios, resistencia al fuego, y otras muchas ventajas, debieron de despertar gran interés entre el público y los arquitectos de aquellos días. Sin embargo existía un gran problema, que si bien no era imposible superar, dificultaba mucho la construcción en hierro. Todavía no contábamos en España con talleres de fundición ni moldes en los que preparar las piezas. Sólo al cabo de algunos años, Cataluña y el País Vasco podrían hacerlo. Hasta entonces, el hierro vino de Francia, Bélgica e Inglaterra, lo que aumentaba considerablemente el costo de las construcciones.

Las primeras aplicaciones del hierro tuvieron sobre todo un carácter industrial, que, sin embargo, no estaba reñido de ninguna forma con la belleza. Ya se vio esto en las extraordinarias estanterías de la Biblioteca Nacional, o en los patios romanos y árabes del Museo Arqueológico durante la Restauración. Una de las primeras aplicaciones, simplemente útiles, que del hierro se hizo en Madrid, fue la construcción del antiguo viaducto sobre la calle de Segovia. El hondo barranco que forma ésta era un problema para la comunicación y tránsito entre la zona de Palacio y la de las Vistillas de San Francisco.

Ya conocemos cómo uno de los proyectos de reforma urbana que José Bonaparte encargó a Silvestre Pérez fue precisamente este de unir el Palacio Real con San Francisco, salvando el fuerte desnivel de la calle Segovia, con un bellissimo viaducto (20). La obra no se ejecutó por causas políticas y económicas fáciles de comprender, y Madrid seguía con el mismo problema planteado. Por fin, y a la vista de los resultados del hierro en los mercados, se decidió unir las Vistillas con Palacio a través de un sólido viaducto en hierro. El autor del proyecto fue el ingeniero Eugenio Barón, quien ya lo había presentado

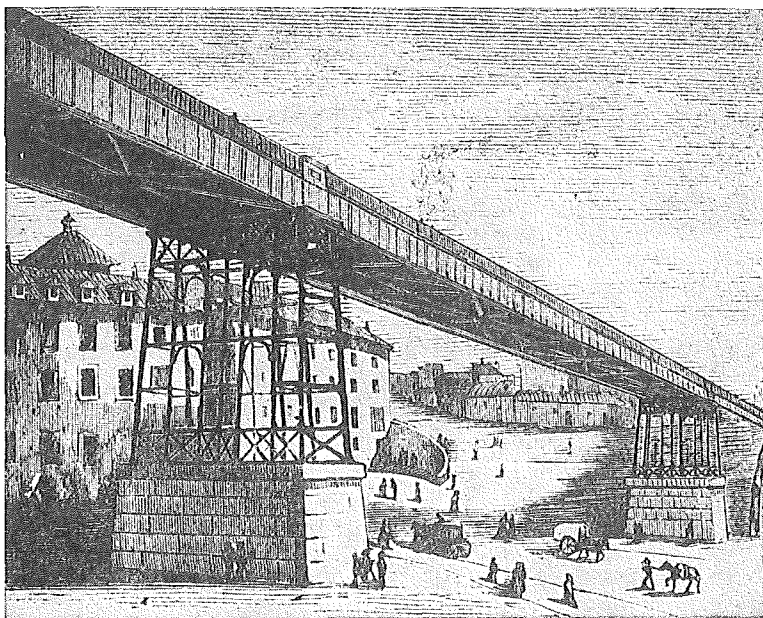


Fig. 27.—E. Barón: Viaducto en hierro sobre la calle de Segovia [desaparecido].

al Gobierno en 1859, pero que por diversas causas fue demorándose. En 1861 se declaró de utilidad pública, único procedimiento para soslayar las dificultades apuntadas contra tal o cual decisión del Gobierno, y al año siguiente se publicaban las expropiaciones para llevar a cabo la obra. Se subastó ésta y acudieron empresas nacionales de Madrid, Barcelona, Sevilla, y, además, algunas de Francia, Bélgica e Inglaterra. Habiéndose adjudicado a la constructora de Parent Scnaken, Caillet y Compañía, y F. F. Cail de París, «que tan atrevidos puentes tiene establecidos en nuestras líneas de caminos de hierro», se puso

(20) Ver capítulo I.

el primer pilar el 31 de enero de 1872 (21). El proyecto, tal y como se publicó en 1877, constaba de una parte suspendida, que medía 130 metros de longitud, apoyada sobre dos soportes de hierro, cuya altura sobrepasaba los 22 metros. El resto del viaducto, es decir, las entradas, eran de fábrica, midiendo la obra un total de 265 metros de largo (22). La obra venía así a afirmar la utilidad del nuevo material, no sólo como auxiliar de la construcción, sino como material indispensable para cierto tipo de empresas.

Poco a poco fueron introduciéndose entre nosotros las estructuras férreas, especialmente útiles para los edificios públicos, o que por su destino habían de albergar a un gran número de personas, es decir, teatros, circos, cárceles, bancos, etc.

En 1860, siendo ministro de Gobernación Posada Herrera, y Gobernador de Madrid el Marqués de Vega Armijo, se proyectó construir una cárcel, capaz para 1.200 detenidos, en el ángulo que forma el paseo de San Bernardino y el de Areneros. Su arquitecto fue Bruno F. de los Ronderos, y como gran novedad tenía las galerías de las celdas siguiendo una disposición radial. Con ésta, Madrid contaba ya con dos cárceles, pero una de ellas, la antigua, conocida vulgarmente por el Saladero, fue derribada hacia 1876-77, pensando el Gobierno construir un moderno edificio que reuniera las condiciones necesarias exigidas por la nueva política penal. Será la llamada Cárcel-Modelo. En 1876 se publicaron algunos aspectos del nuevo proyecto (23), en el cual se adoptaba el anterior sistema radial de las galerías, pero esta vez todo su armazón sería de hierro, con una serie de tragaluces de cristal y cinc, que se abrían en la cubierta. Las distintas galerías venían a unirse en una rotonda poligonal central, desde donde era muy fácil la vigilancia con un número mínimo de hombres, al no existir muros ni macizos que impidieran ver hasta el fondo cada uno de los brazos. El proyecto se debía al arquitecto Tomás de Aranguren, si bien le auxiliaron muy activamente Carlos Velasco y, sobre todo, Eduardo Adaro, quien modificó algo el proyecto original. La primera piedra del edificio la puso Alfonso XII, la cual llevaba esta inscripción: «Piedra fundamental de esta cárcel de Madrid, donde comienza la reforma penal de España. Púsola aquí la majestad de D. Alfonso XII: 5 de febrero de 1877.»

Exteriormente, el edificio dejaba bastante que desear en todos los aspectos, no pudiendo desasirse del carácter lóbrego y triste que tienen casi todas las construcciones penitenciarias. La obra estaba terminada en 1883.

(21) X.: «Viaducto de la calle Segovia», en *I.M.*, núm. 51, 15 de febrero de 1872, págs. 46-47.

(22) «Vista desde abajo del viaducto de Segovia», en *I.E.A.*, núm. XXXVII, 8 de octubre de 1877, pág. 220.

(23) FRANCISCO LASTRES: «La Cárcel de Madrid», en *I.E.A.*, núm. XXII, 15 de junio de 1876, págs. 395, 398 y 399.

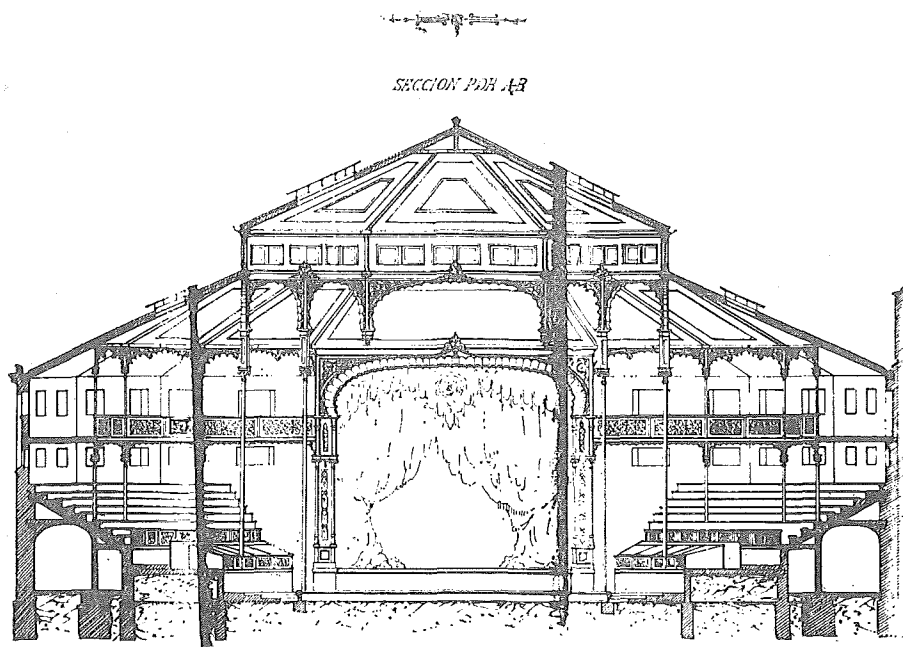


Fig. 28.—A. Ortiz de Villajos: Circo Price. Sección transversal [derribado].

Para esa fecha ya se habían inaugurado en Madrid otros edificios, cuyo armazón era también de hierro fundido, habiéndose fabricado las piezas en industrias españolas. En efecto, en 1880, William Parish había encargado al arquitecto Agustín Ortiz de Villajos el proyecto de un nuevo Circo-Teatro, que reemplazaría al antiguo Teatro del Circo (24). La obra es de una delicadeza extrema, y, realmente, encaja muy bien el carácter de su arquitectura con el destino del edificio. El mayor interés estriba en la ligera armadura de hierro, en el que se funden detalles ornamentales de origen granadino, como el mismo arquitecto haría más tarde en el interior del teatro de la Princesa, hoy María Guerrero. La estructura del Teatro del Circo, hoy Circo de Price, consiste en una gran sala poligonal, de 16 lados, que circunscribe un octógono, correspondiendo a una y otro una cubierta de distinta altura. El cuerpo central, que corresponde al octógono, se levanta sobre ocho esbeltas columnas unidas entre sí por arcos y cadenas, soportando su cubierta a modo de linterna, en la que se abre un cuerpo de luces con cuarenta y ocho ventanas, amén de los tragaluces de la parte piramidal más alta. Cada una de las citadas ocho columnas se unen a los vértices del polígono exterior, donde de nuevo encontramos catorce columnas divididas en dos pisos, formando las gale-

(24) «El nuevo Circo-Teatro de Price», en *I.E.A.*, núm. XLVII, 22 de diciembre de 1880, pág. 380.

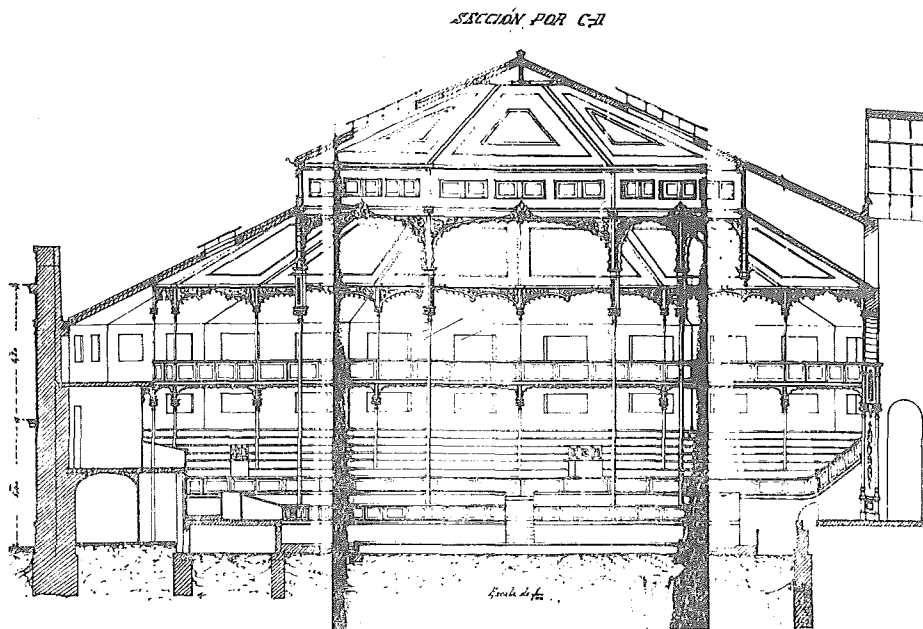


Fig. 29.—A. Ortiz de Villajos: Circo Price. Sección longitudinal [derribado].

rias. Esta zona lleva una cubierta más baja en donde también van colocados unos tragaluces. Finalmente, la estructura toda de hierro está envuelta en una ligera fábrica de ladrillo, de la que sólo hay que destacar la fachada y en su lado opuesto el escenario con los camerinos y demás dependencias propias del local. La fachada nada tiene que ver con el interior del edificio, siendo tan sólo un enmascaramiento. Tan poco importante era ésta, que habiéndose proyectado de una forma, se ejecutó de otra sin alterarse para nada la descrita estructura metálica.

Es de notar el empeño del arquitecto en dar al hierro una apariencia arquitectónica, no sólo en su forma, sino incluso por el color, es decir, utilizar el hierro, pero disfrazándolo. Así, por ejemplo, las columnas tienen un fuste rematado por un capital granadino, el cual, a su vez, soporta una pilastra de la que arranca el arco imitando así formas constructivas vistas en Córdoba y Granada. También, la policromía era importante, y, en vez de ir el hierro en su color, por el contrario se pintaba: «Las enjutas, archivoltas y vértices de las arcadas ostentan afiligranado adorno, que destaca sobre fondos encarnados y verdes, con toques dorados, y las otras arcadas de la galería ojival tiene sus miembros rellenos de arabescos y molduras sobre fondo de variados colores.» El teatro tiene, además, un palco regio, frente a la escena de granadina embocadura, con su salón de descanso. La obra se llevó a feliz término en ocho meses, rapidez que sólo era posible gracias

a las piezas de hierro, que esta vez se habían hecho en Madrid, en la Fundición de Francisco Picazo.

La delgadez de los elementos de apoyo era una de las ventajas que traía consigo el hierro, haciéndose por ello especialmente apto para los edificios de espectáculos públicos, no sólo teatros y circos como se ha visto, sino en general en aquellos donde el público tuviera que estar en un graderío cubierto. Así el hierro se empleó en plazas de toros, como en la antigua de Madrid, obra de Rodríguez Ayuso y Alvarez Capra; en frontones, como el de Fiesta Alegre, también demolido, del arquitecto Francisco de Andrés Octavio (25), sino en todo tipo de edificios. Así, por ejemplo, el Banco de España, de Adaro, cuenta con un magnífico patio cubierto destinado a Caja Central de efectivo, que es todo de hierro (26). Este tipo de «patio cubierto» se generaliza por entonces, viniendo a aprovechar así la superficie de estos espacios abiertos, sin por ello dejar de cumplir su doble misión de iluminación y ventilación de interiores. En este aspecto es forzoso volvernos a referir a los patios «árabes» y «romano» del Museo Arqueológico, con bellas columnas, capiteles y zapatas, de dibujo clásico.

LAM. XLII

LAM. XXXIV

Entre las novedades que tales estructuras hicieron posible, hay que destacar el desaparecido Gran Panorama Nacional», construido a la entrada del Paseo de la Castellana, donde se exponían reproducciones y gráficos de gran tamaño de paisajes y monumentos españoles. El edificio formaba un polígono regular de dieciséis lados, con un diámetro de cuarenta metros. En su interior, y con una estructura muy semejante a la del Teatro del Circo, se elevaban dieciséis columnas de fundición que soportaban la cubierta de hierro, cinc y cristales. Su arquitecto fue Severiano Sainz de la Lastra, que terminó el edificio a comienzos de 1881. De nuevo, las piezas de hierro procedían de la industria española, habiéndose fundido esta vez en los talleres de I. y C. Girona, de Barcelona (27).

Especial interés, por su importancia, tiene el frontón Beti-Jai, milagrosamente conservado en la calle del Marqués de Riscal, donde hoy sirve de alojamiento a unos talleres y garajes. La fachada es muy sencilla, con dos pisos, llevando el alto unas pilastras en cuyos capiteles se ve una cesta de jugar y dos pelotas. El edificio tiene una segunda fachada lateral de ladrillo, donde cabe ver arcos de herradura y temas mudéjares. Este mismo estilo es el que informa la tercera fachada, que da interiormente a la cancha. El piso interior va por debajo del nivel de la calle, siendo interesantísima la colosal estructura férrea que en su día actuó de cancha. Tiene tres pisos, rematando

(25) «Frontón de Fiesta Alegre», en *I.E.A.*, núm. XVIII, 15 de mayo de 1892, página 291.

(26) «Banco de España: Patio destinado a Caja Central de Efectivo», en *I.E.A.*, número XVI, 30 de abril de 1891, pág. 264.

(27) «Gran Panorama Nacional», en *I.E.A.*, núm. VI, 15 de febrero de 1881, página 100.

el conjunto una cornisa, muy volada, de madera. Finas columnas con capiteles nazaríes, arcos, soportes, etc., están fundidos en hierro, dando al conjunto un aspecto magnífico y constituyendo un espécimen único en su género, no sólo dentro de España, sino en todo el ámbito europeo.

Los ejemplos de estructuras metálicas empiezan a multiplicarse, llegando cada día a la prensa noticias de grandes construcciones en hierro, sobre todo de las que se levantaban en París con motivo de las exposiciones universales. Ello despertó un vivo interés por lo que tenía de revolucionario, pero también una gran inquietud por el problema estético. Negarse a recibir el hierro en la moderna construcción era volverse de espaldas al progreso, y admitirlo sin más, parecía que iba a suponer un golpe mortal para la arquitectura. Aun aceptando esto último, el problema de fondo quedaba en pie, ¿pues hasta qué punto se podía hablar de belleza refiriéndose a piezas fundidas en un taller? Son éstas y otras cuestiones las que forman el primer capítulo del arte industrial, de la eterna polémica entre el arte y la máquina (28).

Esta problemática se llevó a la Academia de San Fernando, donde Juan de Dios Rada y Delgado habló así, el 14 de mayo de 1882, a este respecto: «Se ha dicho también que el carácter del arte arquitectónico en nuestro siglo hay que buscarlo en las modernas construcciones de hierro y de cristal; pero los que así razonan olvidan que, no es la materia lo que constituye el arte, sino sus líneas y su espíritu. Los adelantos en la fundición de piezas de hierro para las construcciones arquitectónicas serán auxiliares del arte, pero nunca podrán constituir un estilo propio y estético. Además, las construcciones del hierro participan de tal modo de un carácter industrial y mecánico que rara vez despiertan el sentimiento de la belleza. Gigantesco, grandioso era el edificio de la última Exposición Universal en Francia, y no despertaba el menor movimiento de entusiasmo artístico que produce la belleza, mientras en la no muy amplia «Calle de las Naciones», donde se veían edificios levantados con arreglo al estilo propio de cada pueblo, deteníase el ánimo complacido ante aquellas fachadas verdaderamente artísticas. La comparación de uno y otro movimiento del espíritu me hacía temer a veces por el porvenir del verdadero arte... Quiera Dios que el afán de lo práctico y de lo útil haciendo olvidar la noción de lo bello, no haga también exclamar algún día recordando las grandes obras maestras de la arquitectura ante los palacios de hierro y de cristal: «Esto matará a aquello». La industria matará al arte; porque sería tanto como decir que la materia había triunfado del espíritu, que la belleza había huido del mundo, esperando mejores días de reacción espiritualista...» (29). La postura de Rada es

(28) Sobre este tema es especialmente importante el capítulo «El desarrollo de las nuevas posibilidades», en la obra de GEIDION citada en la bibliografía general.

(29) JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO: *Cuál es y debe ser el carácter propio de la Arquitectura del siglo XIX*. Discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, leído el 14 de mayo de 1882, Madrid, 1882.

muy propia del que en el mismo discurso exige que la arquitectura del siglo XIX debe ser ecléctica, es decir, lo que en otro lugar hemos llamado «manifiesto del eclecticismo» por la fuerza con que propugna este carácter. A su vez la opinión de Rada sobre el hierro sirve para pulsar la opinión de la Academia, que imaginaba a la industria como un gran monstruo que acabaría tragándose el arte, sin reflexionar sobre el distinto e inconfundible carácter de ambos.

Un espíritu más abierto encontramos en el público y prensa de la época, que confía en la posibilidad de alcanzar la belleza a través del hierro. El tema se impuso con más fuerza que nunca a la opinión pública, cuando en París Eiffel comienza a construir la famosa torre. En 1886 escribía Ramón Arizám en una revista madrileña lo siguiente: «Cada época tiene una arquitectura propia, y en ella se estereotipa la época misma. ¿Cuál es la arquitectura propia del siglo actual? ¿Corresponde esta arquitectura a la moderna sociedad?... El siglo presente, siglo de la razón calculadora, a la vez que recoge, estudia y copia las obras de todos los tiempos, persigue en las suyas propias la satisfacción de nuevas aspiraciones. Busca ante todo la utilidad, y calcula con matemática precisión las economías del tiempo, de la fuerza y de la riqueza. A este espíritu corresponde también su arquitectura, utilizando un material que trae consigo nuevas formas en la construcción, desconocidas en siglos anteriores y apropiadas a las necesidades y tendencias del presente. Este material es el «hierro» y si hasta ahora las formas a que se adapta satisfacen antes a las necesidades del industrial y a los intereses del comerciante que a los sentimientos del artista, no puede negarse que sus especiales cualidades le hacen instrumento propio para nuevas manifestaciones de la belleza. La esbelta ligereza de los apoyos y la grande amplitud de los espacios que salva, son elementos nuevos con que no contaban los artistas que trabajaban la piedra; y si con ella pudieron darse a San Pedro de Roma proporciones gigantescas, y a la catedral de Colonia afiligranados encajes, no es aventurado suponer que cuando en el hierro encarnen las concepciones del arte, anteponiéndose a los cálculos del interés, nacerán y tomarán forma nuevas maravillas arquitectónicas. Ante los colosales tramos metálicos del puente de Brooklyn y bajo las naves anchurosas del palacio del Campo de Marte de 1878, se ha sentido ya la impresión de lo grandioso y lo bello...» (30). La postura del comentarista, que es muy ecuaníme, termina, sin embargo, con una curiosa pregunta sobre las construcciones de hierro en general y concretamente sobre la torre Eiffel: ¿Cuánto durará este material? Su respuesta es que mucho tiempo, pero desde luego menos que la piedra.

Algunos años más tarde Emilio Castelar reconocía el triunfo rotundo del hierro, si bien da a entender que para las instalaciones in-

(30) RAMON ARIZAM: «La torre Eiffel», en *I.E.A.*, núm. XLII, 15 de noviembre de 1886, págs. 278-282.

dustriales, terreno en el cual ningún problema planteaba la estética y donde, sin embargo, se levantaron edificios de gran belleza como luego se verá. Castelar decía en 1891: «El hierro ha entrado como principal material de construcción en cuanto hanlo pedido así los progresos industriales. Para recibir bajo grandes arcos las locomotoras, para cerrar el espacio de las estaciones de ferrocarriles, para erigir esos inmensos bazares llamados Exposiciones Universales, no hay como el hierro, que ofrece mucha resistencia con poca materia, y el cristal que os guarda de las inclemencias del aire y os envía en su diafanidad la necesaria luz.» (31).

Estas frases del insigne orador se escribieron con motivo de un gigantesco y nada afortunado proyecto del monumento a Cristóbal Colón cuyo autor fue el arquitecto Alberto de Palacio Elissague, que

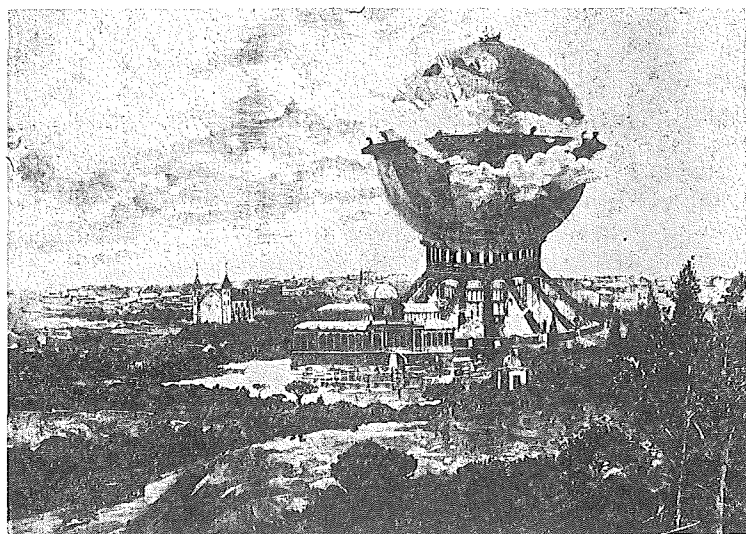
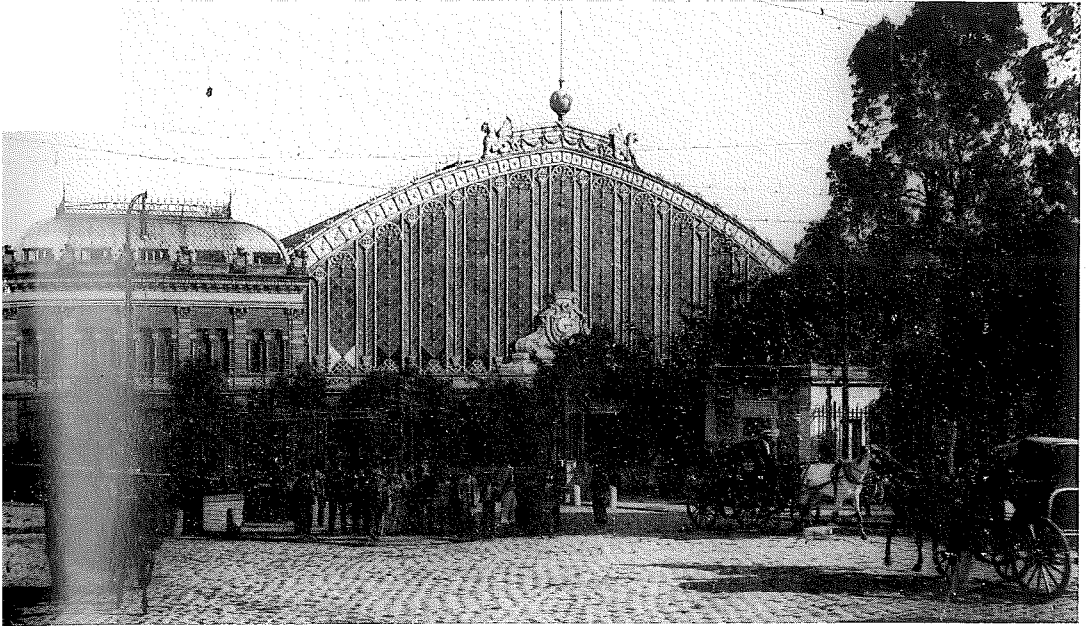


Fig. 30.—A. de Palacio: Proyecto de un monumento a Cristóbal Colón.

estudió en la Escuela de Barcelona. En efecto, con motivo de la proximidad del cuarto centenario del descubrimiento de América, se pensaron mil monumentos de distinta índole, y entre ellos éste que habría de levantarse en Madrid. Alberto de Palacio, que era además un excelente ingeniero, como se verá, pensó en un gigantesco globo terrestre, que descansaría sobre potentes apoyos. En lo alto de la enorme esfera se vería la carabela de Colón. Todo ello se construiría en hierro fundido, escogiéndose como solar del monumento los terrenos del Re-

(31) EMILIO CASTELAR: «Proyecto de monumento a Cristóbal Colón ideado por el arquitecto don Alberto de Palacio», en *I. E. A.*, núms. XXXI, XXXII y XXXIII, 1891, págs. 99-103, 115-119 y 134-135.

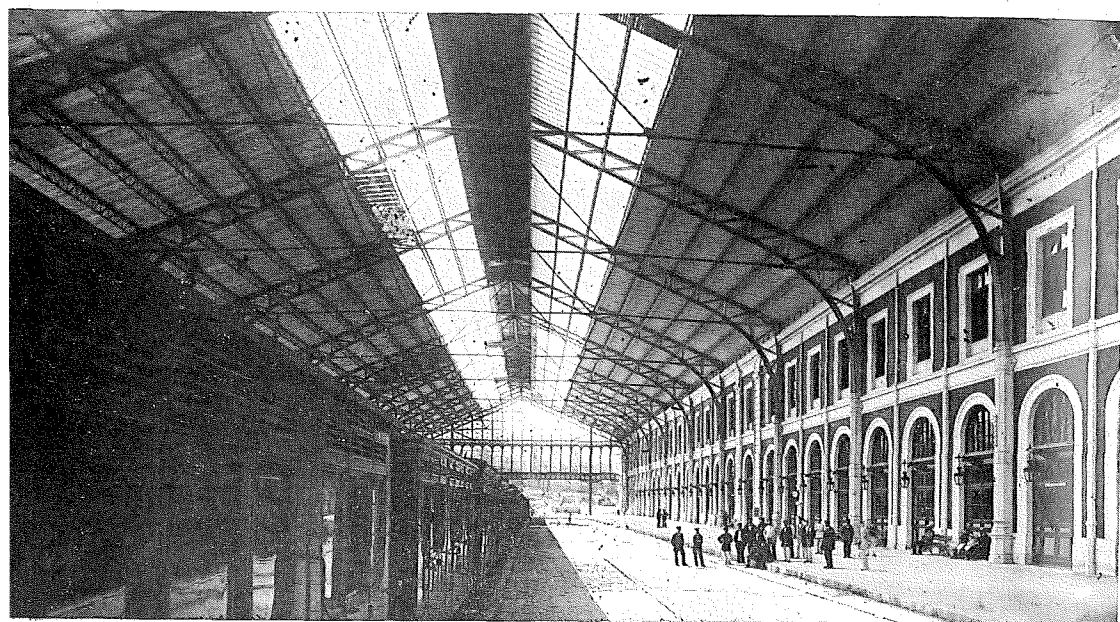
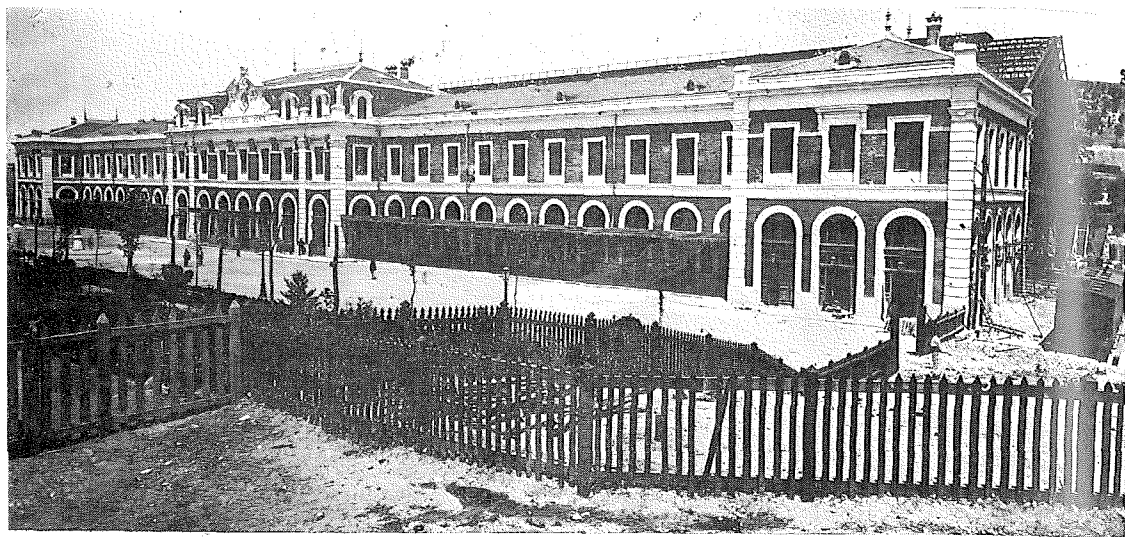


A

LAM. XXXII.—A) A. de Palacio: Estación de Atocha (1880-1892). B) E. Cacheliesne: Estación de Delicias (1880).

B





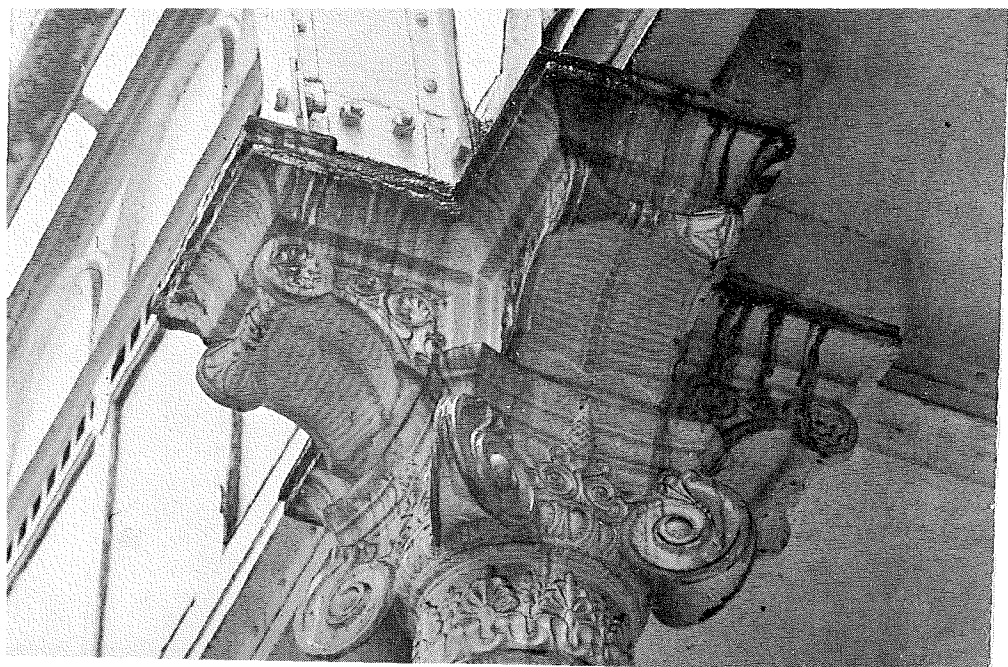
LAM. XXXIII.—Grasset y Ouliac: Estación del Norte (1879-1882).

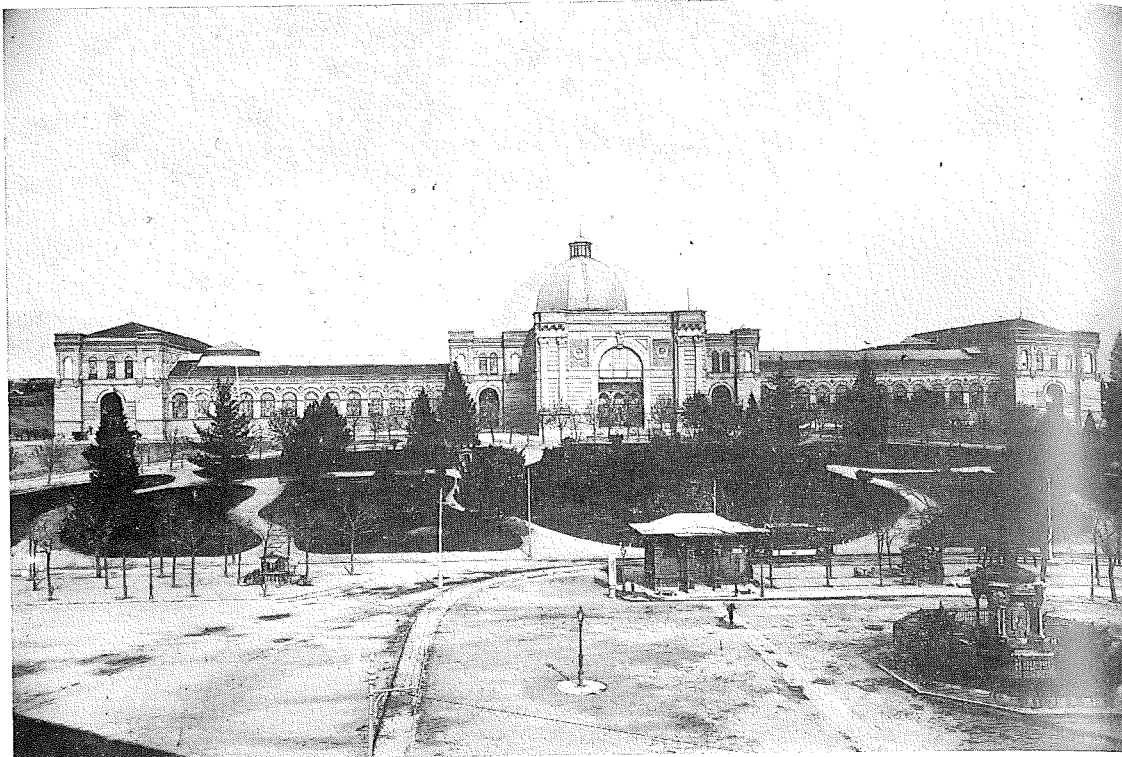


A

LAM. XXXIV. — F. Jareño y A. Ruiz de Salces: A) Depósito de libros de la Biblioteca Nacional. B) Capitel en hierro del Museo Arqueológico Nacional.

B

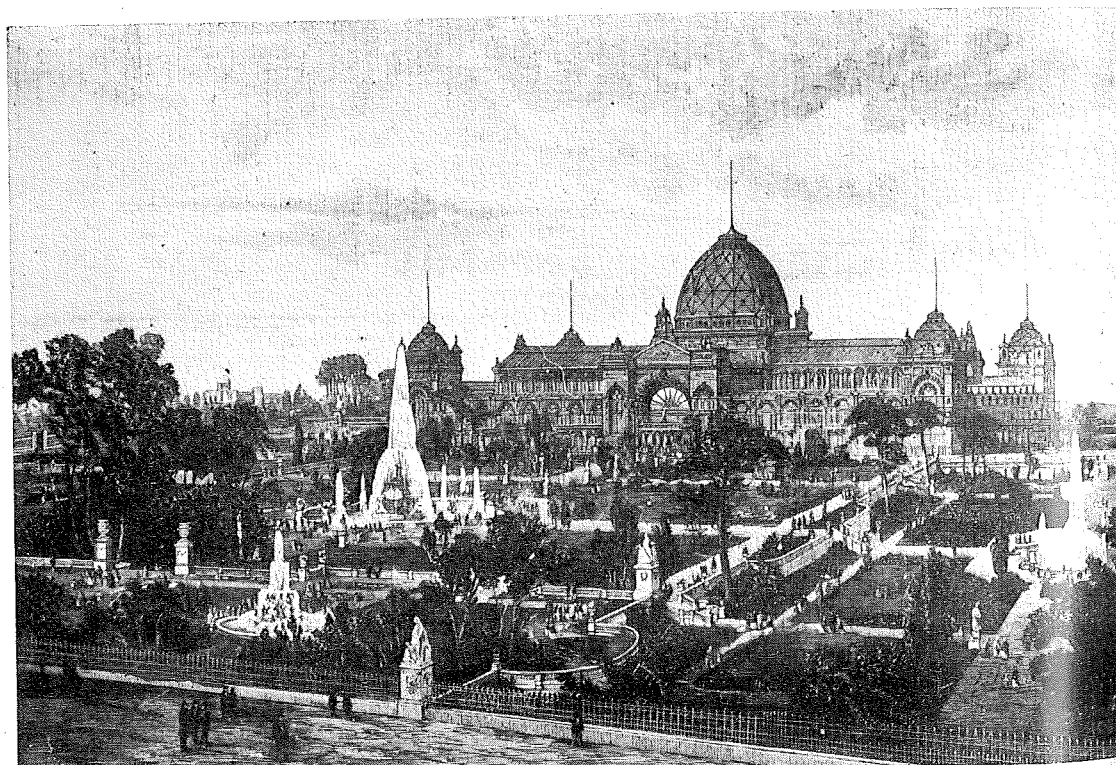


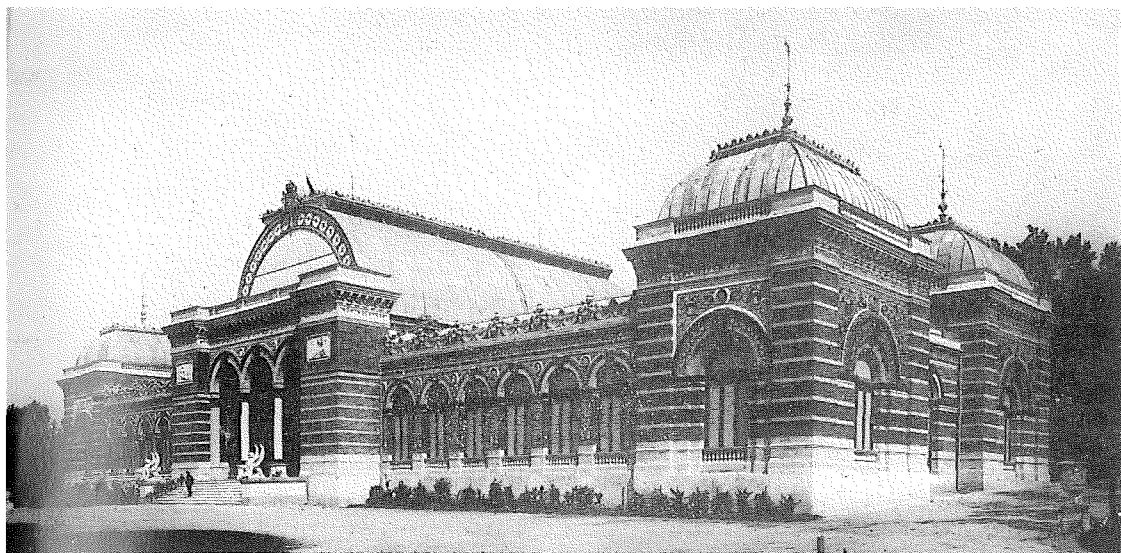


A

LAM. XXXV.—A) F. de la Torre: Palacio de Exposiciones, hoy Museo de Ciencias Naturales (1881-1887). B) Pek: Proyecto para un Palacio de Exposiciones (1862).

B

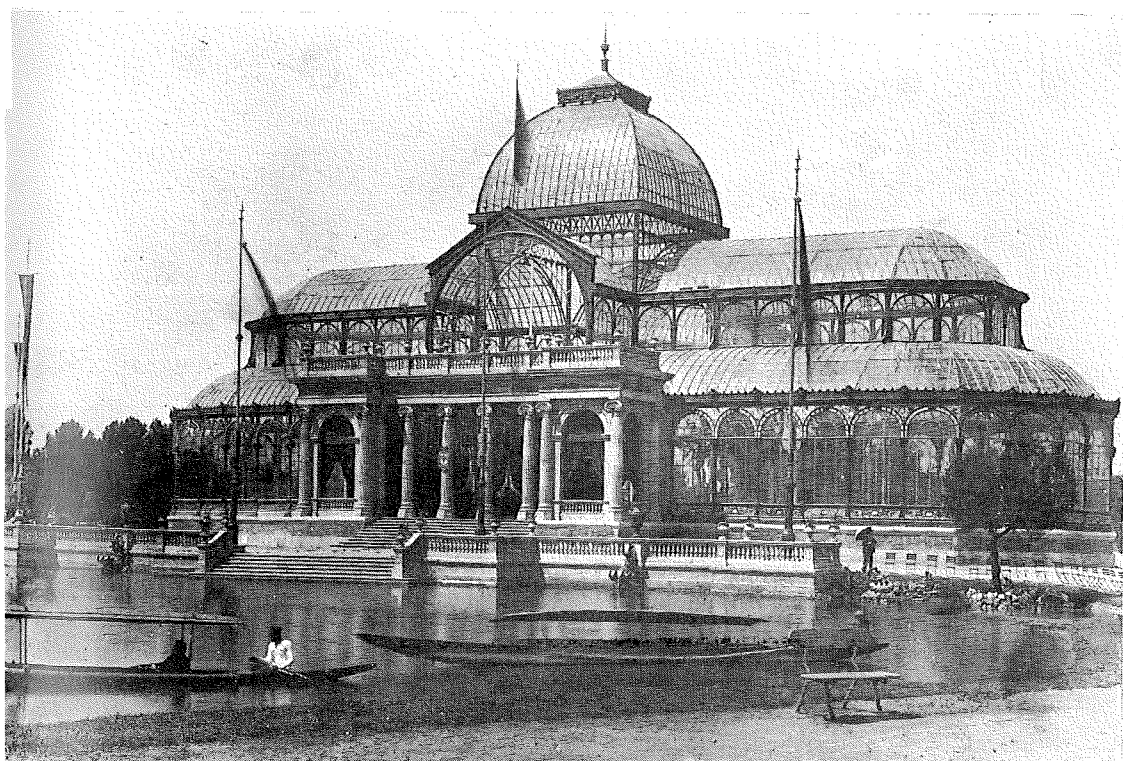




A

LAM. XXXVI.—R. Velázquez: A) Pabellón de la Exposición de Minería de 1883. B) Palacio de Cristal. Pabellón para la Exposición de Filipinas de 1887.

B



tiro, próximos al elegante Palacio de Cristal. Sin que conste expresamente, Alberto de Palacio pensó en emular bajo otra apariencia la torre Eiffel. Afortunadamente no se llegó a realizar.

En cambio, sí se llevó a cabo uno de los proyectos más bellos que en España existen de todos cuantos se han hecho en hierro: la Estación de Atocha. Alberto de Palacio se debió de inspirar, o al menos conoció, estructuras semejantes en Francia e Inglaterra, que entonces estaban a la cabeza de Europa en este tipo de construcciones. Ideó para la estación una fachada de gran amplitud mirando hacia la plaza. Dos pabellones de dos pisos, en ladrillo, unidos entre sí por una crujía, componen la fachada, asomando por encima de ésta la enorme carena de hierro y cristal. Como remate lleva en su parte más alta, un globo terrestre policromado, al cual flanquean dos grandes grifos también en hierro. Sobre las cubiertas, en forma de casco de nave, de los pabellones laterales se puede leer, en la elegante crestería de hierro que las remata, lo siguiente: «Madrid-Zaragoza-Alicante». Se alude a las primeras líneas que funcionaron regularmente, cuyos trenes salían de aquella estación. La gran cubierta, cuya delicada estructura muestra que Palacio no era insensible a la belleza de las proporciones, detalles ornamentales y otros aspectos singularmente específicos de la arquitectura, se desarrolla en perpendicular tras la fachada, albergando varias vías y dos amplios andenes. Las obras se llevaron a efecto entre 1880 y 1892 (32). Palacio hizo algunas obras en otros puntos de España, tales como el conocido Puente de Vizcaya, entre Portugalete y Las Arenas, obra de gran empeño y llena de dificultades técnicas (33). Junto a estas obras de carácter ingenieril hizo otras estrictamente arquitectónicas, que no muestran el talento de aquéllas. Nos interesan tan sólo aquí sus proyectos madrileños como el monumento a Alfonso XIII, en el paseo de la Castellana (no realizado), el monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el cerro de los Angeles (no realizado) y su casa particular de la calle de Miguel Angel. Esta muestra un cierto eclecticismo medievalista sin mayor interés, con un aspecto algo militar por el torreón de la esquina. De los dos monumentos citados, el real es un abigarrado volumen cupuliforme con abundante escultura superpuesta, y el religioso un trasunto más o menos velado de la plaza de San Pedro en Roma, pero sin su grandeza (34).

LAM. XXXII. - A

(32) ADOLFO GONZALEZ AMEZQUETA: «La Arquitectura madrileña del ochocientos», en *Hogar y Arquitectura*, núm. 75, 1968, pág. 113.

(33) LUIS PUEYO: «El arquitecto bilbaíno Alberto de Palacio», en *Arquitectura*, núm. 87, 1966, págs. 7-20.

(34) «Alberto de Palacio», en *Nueva Forma*, núm. 34 (especial dedicado a Bilbao), 1968, págs. 87-97. Se dice aquí, sin fundamento, que el Pabellón de Cristal del Retiro es de este arquitecto, cuando en realidad su autor fue Ricardo Velázquez Bosco. Para otros datos sobre Palacio véase PEDRO DAVILA: «Un prestigioso e ilustre inventor y arquitecto bilbaíno, don Alberto de Palacio, verdadero autor del Puente de Vizcaya», en *Obras*, año XXXV, núm. 107, 1966, págs. 32-35.

Estas construcciones metálicas destinadas a estaciones de ferrocarril fueron durante algún tiempo tema de polémicas, artículos y constantes juicios, unas veces a favor y otras en contra. En 1896 Gannivet escribía una «Parrafada filosófica ante una estación de ferrocarril» (35), mientras que Ruskin se quejaba de que en otros tiempos «había algo más que descubrir y que no olvidar en cada punto de parada que una nueva disposición de la cubierta de cristales de la estación o una nueva viga de hierro.» (36).

El hecho es que desde que se inauguró una modesta estación llamada del Mediodía, el 9 de febrero de 1851, con motivo de la apertura de la línea Madrid-Aranjuez, en Madrid se fueron levantando otras estaciones. La importante Ley de Ferrocarriles de 1855, dio un gran impulso al tendido de nuevos ramales de Ferrocarriles que siempre tenían como punto de partida Madrid. De todos modos hasta el año 1880 no hubo ninguna estación de importancia en la Corte. El 30 de marzo de aquel año se inauguró la primera estación que dignamente podía llevar el nombre de tal. En su día se llamó Estación del Ferrocarril Madrid-Ciudad Real y Badajoz (37), uniéndose más tarde por este ramal con Portugal. La gran nave que cobijaba la terminal era también de hierro, con una longitud de 175 metros, un ancho de 35 metros y 22 de alto. Su autor fue el ingeniero Emilio Cacheliesne, pareciendo ser de origen francés por el apellido.

Una de las líneas más importantes que se inauguraron en la etapa isabelina (1864) fue la de Madrid-Irún, que en diecisiete horas permitía ponerse en la frontera con Francia. La primera estación que tuvo esta línea pronto se quedó pequeña y anticuada, pensando el Gobierno en construir otra que respondiera a la forma y materiales entonces en uso. Para ello se encargó la formación de planos a un grupo de arquitectos e ingenieros franceses que se hicieron cargo de la obra. Sus nombres eran Bairez, director general; Grasset, ingeniero jefe, y Ouliac, arquitecto; todos ellos miembros de la Empresa de los Caminos de Hierro del Norte, que fueron los autores no sólo de la estación, sino del trazado y demás estaciones del recorrido.

La primera piedra se puso el 24 de septiembre de 1879, inaugurándose a mediados de 1882. La fachada principal corría paralela a la disposición de las vías, con un total de 155 metros de longitud, a los que corresponden igual número en la «colosal montera de hierro», cuya anchura medía 40 metros. Las vigas de los pisos, así como toda la cubierta de hierro, se trajo de Francia y Bélgica (38). La fa-

(35) Incluido en su libro *Granada la bella*, publicado por vez primera en Helsingfors, en 1896.

(36) JOHN RUSKIN: *Las piedras de Venecia*, trad. de «La España Moderna», Madrid, s.a., pág. 34.

(37) «Inauguración de la estación del ferrocarril Madrid-Ciudad Real y Badajoz», en *I.E.A.*, núm. XIII, 8 de abril de 1880, pág. 221.

(38) «Nueva estación del Norte, en Madrid», en *I.E.A.*, núm. XXIX, 8 de agosto de 1882, pág. 76.

chada, de sencilla pero noble arquitectura, acusa su origen francés en las mansardas sobre el cuerpo central. Sus materiales son ladrillos prensados de Madrid y piedra de sillería de Aragón, si bien hoy se ha revocado dando una impresión muy distinta y más pobre de la que tuvo en su día. Más tarde se le añadió una nueva fachada mirando a la cuesta de San Vicente (hoy paseo de Onésimo Redondo), pero que nada tiene que ver con el proyecto original.

Desde que Paxton levantó en Londres el conocido Crystal Palace, en Europa y América, se puso de moda este tipo de construcción. Madrid no tardó mucho en manifestar su deseo de tener uno de estos pabellones de hierro y cristal, y en 1859 se hizo un proyecto de este tipo para una «Exposición Española» en el jardín del Buen Retiro (39). Posiblemente este palacio de Cristal, que no llegó a construirse, respondía al deseo de O'Donnell y del Gobierno en general, de que se celebrase en Madrid una Exposición Nacional de productos agrícolas e industriales, así como objetos de arte, procedentes no sólo de la Península, sino de las posesiones de Ultramar. Con este propósito Isabel II firmó un decreto el 22 de febrero de 1859. Pero nada definitivo se hizo hasta que en «La Gaceta», de 17 de julio de 1862, apareció el anuncio de un concurso internacional para la presentación de proyectos de un Palacio de Exposiciones.

De los once presentados, la Academia de San Fernando, a quien competía el fallo, otorgó el primer premio al arquitecto inglés Pek. El proyecto de éste fue publicado en varias revistas, lo que nos permite conocer su programa (40). Era un edificio de planta rectangular con cuatro torres en los ángulos, estando su interior dividido por dos crujías en forma de cruz, dejando entre ellos cuatro patios. Hasta aquí el edificio no ofrecía novedad alguna, estribando ésta en los remates de las cuatro torres, a base de hierro y cristal, como si se tratara de pequeñas cupulillas, las cuales flanqueaban la monumental cúpula de cuatro paños, que se elevaba sobre el crucero de las citadas crujías. Como las anteriores, se componía de una estructura de hierro, cerrado con cristal. Sin embargo, a pesar de ser su autor un inglés que conocería la obra de Paxton y otras armaduras similares, en nada se parece a éstas, pues conserva la volumetría de la arquitectura tradicional. El edificio peca de «monumentalismo», siendo tan sólo notable los jardines dispuestos en terrazas, con graciosas fuentes, que se colocarían ante la fachada principal.

Por las razones que fuere tampoco pasó de aquí el proyecto de Pek, volviéndose a la misma idea de organizar definitivamente una Exposición de la Industria y de las Artes, en 7 de febrero de 1881, fecha en que se publicó de nuevo un concurso, pero al que esta vez

LAM. XXXV. - B

(39) Se conservaba encuadrado en el A.S.A. bajo una signatura que responde al número 782, que figura en el Inventario, pero que no corresponde a la nueva ordenación y signaturas de los fondos.

(40) «Exposición general española de la Industria y de las Artes», en I.E.A., número XXVI, 15 de julio de 1881, pág. 24.

LAM. XXXV. - A

sólo podrían participar los arquitectos españoles. De los presentados salió ganador Fernando de la Torriente, quien llevaba asociado como constructor a Federico Villalva. El proyecto, que en esta ocasión sí se ejecutó, consistía en un vasto edificio de planta rectangular notablemente alargada, sobre todo al compararla con el poco fondo de la construcción. La fachada principal que ocupaba toda la longitud del edificio por su lado mayor, repite el patrón casi fijo de gran parte de los edificios destinados a exposiciones, esto es, un cuerpo central sobre el que asoma una gran cúpula de cascos, y dos alas con arquerías que terminan en dos pabellones extremos. Si bien la fachada es obra muy sólida, en la que aparece el ladrillo, en dos colores, la cerámica vidriada y algo de piedra, sin embargo, me inclino a incluirlo en este apartado de las construcciones en hierro, por el papel importante que éste juega en el que hoy se llama Museo de Ciencias Naturales. En efecto, la cúpula, cubierta, apoyos y otros elementos en hierro, así como el cristal, tiene aquí una función notable, e incluso es presumible que algunas piezas de fundición fueran traídas de Bélgica, pues el citado constructor, Federico Villalva, cedió sus derechos a la Sociedad Internacional Braine-le-Conte, que radicaba en aquel país y cuyo representante en Madrid era Andrés Herzog (41). Muerto Torriente en 1886, se hizo cargo de las obras el arquitecto Emilio Boix y Merino, que había actuado anteriormente como auxiliar. Poco debía de faltar por entonces, y el 21 de mayo de 1887, la Reina Regente inauguraba la Exposición Nacional de Bellas Artes, en el nuevo Palacio de Exposiciones. El edificio, levantado sobre una colina en el extremo norte del paseo de la Castellana, con «un delicioso Square», en el que se abría una pequeña cascada y lago, ofrecía aspecto semejante a los de su mismo tipo en cualquier país europeo.

LAM. XXXVI. - A

En el mismo año en que se inauguraba el Palacio de Exposiciones, en los jardines del Retiro se construía la mejor pieza de hierro y cristal con que cuenta nuestro país. Su autor fue el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco, hombre de actividades muy variadas, que nos dejó dentro del Madrid alfonsino obras de indiscutible valor. Velázquez ya había construido, en 1883, un magnífico pabellón para la Exposición de Minería, en el cual se observa una disposición análoga a la ya descrita del edificio de Torriente, donde empleó el hierro, zinc y cristal, en la armadura cubierta y marcos de huecos. Sin embargo, la obra resulta muy opaca, sobre todo si se compara con el Pabellón-estufa de cristal, que diseñó para la Exposición de Filipinas, celebrada en 1887.

LAM. XXXVI. - B

Se construyó sobre la explanada que se extiende ante el lugar donde antaño estuvo el Pabellón Real. Su planta tiene gran semejanza con la cabecera de una iglesia gótica, esto es, formada por un ábside poligonal y dos brazos con sus respectivos ábsides, faltando tan sólo

(41) «Madrid. Exposición Nacional de Bellas Artes», en I.E.A., núms. XIX y XX, 1887, págs. 328 y 344-345.

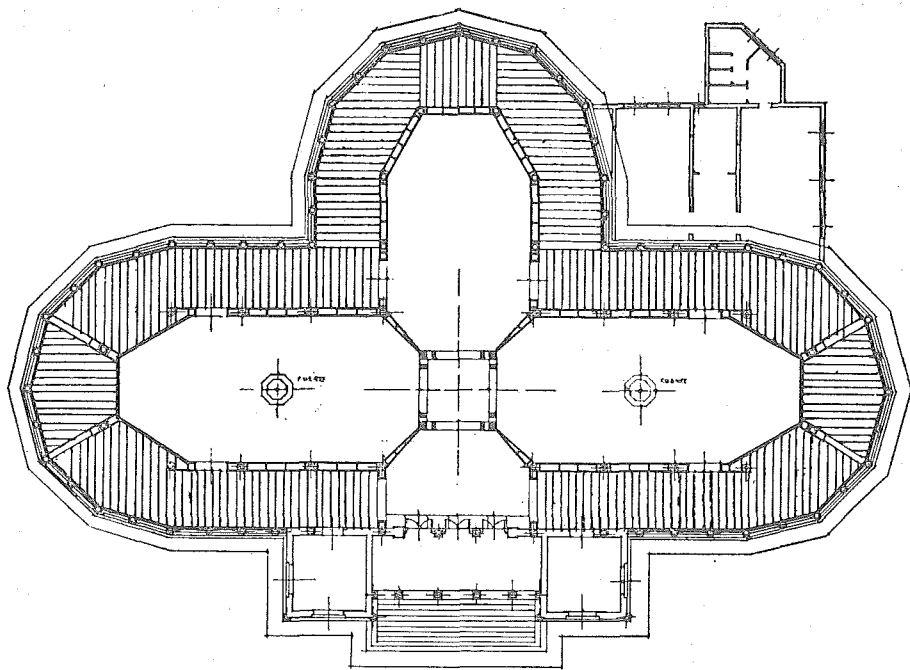


Fig. 31.—R. Velázquez Bosco: Planta del Palacio de Cristal.

el cuerpo largo de las naves. Para que sea aún más parecido este símil, cuenta también con un deambulatorio, a modo de girola. Toda su estructura es de hierro, excepto el pórtico tetrástilo de orden jónico y los dos cuerpos que lo flanquean, rematado todo él por una balaustrada. Sobre lo que podría denominarse crucero se alza una bella cúpula de cuatro paños, sobresaliendo por encima de las demás cubiertas. Los transparentes muros, hoy inexplicablemente cegados, se componen de una esbelta arquería que en su día se cerraba, como el resto de la construcción, con cristales que dejaban ver su interior. Y como el propósito de este pabellón-estufa era el de aclimatar una serie de especies vegetales, a modo de invernadero, no existía ruptura entre el verde jardín exterior, y el más delicado del interior. En éste se exhibían plantas y flores procedentes de Filipinas, dispuestas en torno a un pequeño estanque con varios surtidores (42).

La construcción, con sus 2.500 metros cuadrados de cristal, se levantó en cinco meses, corriendo la ejecución a cargo de Bernardo Asins. El Gobierno, teniendo conciencia del valor y belleza del Pa-

(42) «Madrid. Exposición de Filipinas. Pabellón-estufa de cristal», en *I.E.A.*, número XXXIX, 22 de octubre de 1887, pág. 244.

lacio de Cristal, pensó en destinarlo, una vez terminada la exposición, en Museo Ultramarino permanente (43).

La idea de levantar el palacio ante un lago donde el agua y cristal se reflejan mutuamente, y la proximidad de la vegetación, hace de este lugar uno de los más bellos que se pueden disfrutar en Madrid, y tiene cierta similitud, aunque más modesto, con la Palm House de Burton y Turner, en Kew, Inglaterra (44).

Para la exposición en Filipinas de 1887, debieron de presentarse otros proyectos de palacios de cristal además del de Velázquez, de los que sólo conocemos el que incluso llegó a publicar el ingeniero Ramón Bañolas y Perarnau (45). En realidad se trata de un anteproyecto en el que es clara la influencia francesa, y no en vano junto con Bañolas firma Edmundo B. Greiner. Los dibujos están impresos en Rouen (Francia), y en el pie puede leer «Dressé par les Architectes G. Leroy et E. Prince». Con estos detalles nos queda gran duda sobre el verdadero autor de un edificio que por su aspecto podría haber figurado como pabellón francés en cualquiera de las Exposiciones Universales celebradas en París bajo el Segundo Imperio. Bañolas, de quien nada más conocemos, era miembro honorario de muchas corporaciones y Comendador de la Real Orden de Carlos III.

Entre las muchas posibilidades que ofrece la combinación de armadura férrea y cerramiento de cristal, está la de los invernaderos, poniéndose de moda éstos en Madrid, sobre todo después de la estufa de Velázquez. Muchos fueron los palacios madrileños que vieron levantarse en su jardín particular una de estas muestras. Todos o casi todos los invernaderos han desaparecido con los palacios, siendo contados los que se conservan, por lo que traemos aquí un ejemplar, que aunque algo tardío, representa muy bien este género de «construcciones», que no eran tan pequeñas como de primera intención pudiera pensarse. Así, en 1917, el arquitecto Luis de Landecho añadía al conocido palacio de Zalbáburu, obra de Lema, un salón de fumar, el cual comunicaba con un invernadero en hierro y cristal (46), que hoy todavía puede verse en la calle Olózaga. El invernadero a través de una pequeña escalinata comunica también con otras dependencias de la casa, con lo cual quedaba incorporado como una pieza más, de ahí que el invernadero, o estufa como en su día se llamaba, adquiriera interés arquitectónico.

(43) «Madrid. Exposición de Filipinas. Pabellón-estufa de cristal donde se ha verificado la inauguración del concurso», en *I.E.A.*, núm. XXV, 8 de julio de 1887, página 1.

(44) ROBERT FURNEAUX JORDAN: *Victorian Architecture*, Harmondsworth, 1966, pág. 127.

(45) RAMON BAÑOLAS Y PERARNAU: *Palacio de Cristal Español*, Madrid, 1887. Sólo conozco un ejemplar conservado en el Instituto Diego Velázquez, con la

Para concluir diremos que también el hierro fue utilizado en la arquitectura doméstica. Todavía algunos comercios y cafés conservan en su interior columnas de hierro fundido. El demolido barrio de Pozas puso al descubierto la estructura férrea del interior, e incluso en algunos inmuebles, estas columnas de fundición se incorporaron a la fachada, tal y como ocurre con la casa número 58 (antiguo 56) de la calle de Martín de los Heros. Este sencillo edificio, con fachada de ladrillo en dos colores, azulejos mudéjares en los dinteles, lleva en todos los huecos centrales, a modo de parteluz, una de estas columnas de fundición.

LAS FASES TÍPICAS DEL NEOGOTICO

La arquitectura gótica en España tiene una indudable continuidad desde las primeras edificaciones cistercienses hasta el gótico de los Reyes Católicos. Sin embargo, sabemos que no sólo en centros secundarios, en regiones más o menos aisladas, sino en lugares de gran importancia como Salamanca y Segovia, se levantaron soberbias construcciones góticas durante el siglo XVI. En efecto, la construcción de las catedrales de estas dos ciudades muestra cómo a finales de aquel siglo, maestros y canteros seguían utilizando una técnica constructiva muy arraigada desde hacía casi cuatrocientos años. Pero frente a lo que ocurre en países como Inglaterra, donde el goticismo del siglo XIX viene a ser el último capítulo de la tradicional arquitectura gótica inglesa, que desde la catedral de Durham hasta el Parlamento no había conocido interrupción alguna, entre nosotros, ya en el siglo XVII, no es posible encontrar un nexo de unión o de continuidad. En este aspecto no cabe duda de que edificios como el monasterio de El Escorial supusieron un corte brusco en aquella arquitectura gótica tardía. Mas pasado el siglo XVII, se produce en España un hecho curioso, esto es, la aparición de estructuras góticas en el siglo XVIII, que si bien son esporádicas, no por ello dejan de tener gran interés sobre todo por la seguridad con que se proyectan las bóvedas nervadas contrarrestos, arcos apuntados, etc., como si realmente no hubiera existido el paréntesis del siglo XVII. Así ocurre en iglesias como Santa María de San Sebastián, cuya fachada son profusión de esculturas y rocalla disimula muy bien la estructura nervada de sus bóvedas. Asimismo, en Jerez de la Frontera, la colegiata muestra un bello ejemplo de arquitectura gótica, pensada y ejecutada en el siglo XVIII. Sus razones, que las hubo, no las vamos a analizar aquí, sino tan sólo presentarlo como un hecho, y a la vez como el

antecedente más cercano del neogoticismo del siglo XIX (47). Sin embargo, otra vez hemos de renunciar a encontrar una consecuencia o de ver en los ejemplos citados, el comienzo del goticismo del siglo XIX, al igual que ocurre en Inglaterra con las obras de Wren, Adam o James Wyatt. Efectivamente, estos casos aislados, Jerez, San Sebastián, etc., que podrían entroncar con lo que llamaremos primer goticismo, se esfuman. Quizá hubiera que recordar aquí a Villanueva, como antes lo hicimos con Herrera.

Las primeras manifestaciones neogóticas dentro del siglo XIX se producen, como ya hemos visto, en los últimos años del reinado de Fernando VII y en la etapa isabelina. Este primer goticismo tiene un carácter muy peculiar y no puede confundirse con el neogótico de la restauración alfoncina, de ahí que prefiramos denominar «goticismo» al movimiento que se produce a partir del decenio 1830-40, y «neogótico» al que viene inmediatamente después de 1868.

El goticismo inicial se produce en los años románticos por excelencia, con lo cual adquiere un matiz especial. Surge sin apoyo alguno inmediato, apareciendo como ruptura con todo lo anterior. La libertad de las artes como señalara Larra (48), dio a este goticismo un sentido idealista, desprovisto de toda ligazón con la realidad. Casi puede decirse que tuvo un carácter literario, pues parecía inspirarse en la arrebatada poesía neomedieval, más que en los propios edificios góticos que tenían al alcance de la mano. El resultado no podría ser otro que el de un goticismo ornamental, aparente, de fachada, y nunca un goticismo estructural que será la característica más importante del neogótico del último tercio del siglo. Ya se vio cómo en la decoración de algunas fachadas, y en los ornamentos que el Ayuntamiento de Madrid dispuso para festejar la Jura de Isabel II, surgió un goticismo nada más que aparente, y sin que en él se imitara tal o cual forma determinada de un determinado edificio. Era el mismo goticismo que saltó al grabado, como también se ha visto en el «Semanao Pintoresco Español» o en «El Artista», cuyas portadas reproducían caprichosas formas de inspiración gótica. Este tipo de ilustraciones eran frecuentes entre nosotros desde los años de Fernando VII, siendo muy conocidas las encuadernaciones «a la catedral». De entonces datan las salidas del taller de Santiago Martín y de su discípulo Pedro Pastor (49).

Las obras que incluso se llevaron a cabo con mayor empeño, como puede ser la reforma y añadidos de la iglesia de San Jerónimo, comenzados por Pascual y Colomer, revela claramente la no comprensión de aquella arquitectura gótica. Hay un abismo entre el híbrido

(47) J. M. DE AZCARATE: «Valoración del gótico en la estética del siglo XVIII», en *Cuadernos de la Cátedra Feljóo*, núm. 18, 1966, págs. 525-549.

(48) Ver capítulo III.

(49) MATILDE LOPEZ SERRANO: «Libreros encuadernadores de Cámara», en *Arte Español*, t. XIV, 1943, pág. 18, figs. 14 y 15.

goticismo de Colomer y el decidido realismo historicista de un Cubas o un Aparici.

Pero este panorama varió notablemente a raíz de dos hechos fundamentales. Uno tiene alcance europeo y es la labor de Viollet-le-Duc en el campo de la arquitectura medieval, que en España obtiene aprobación oficial al nombrar, en 1868, la Academia de San Fernando, al ilustre arquitecto francés miembro honorario de la Corporación, acto que Viollet-le-Duc agradeció enviando algunas obras suyas a dicha entidad (50). El segundo hecho es la publicación de «La Arquitectura gótica en España», en 1865, cuyo autor fue el arquitecto inglés Street (51).

Por vez primera se hacía un análisis crítico de nuestra arquitectura gótica, recogiendo datos dispersos y dando plantas y alzados de los edificios más importantes. Comenzaba así lo que llamamos la fase típica del neogótico. A diferencia del goticismo inicial puramente decorativo, el neogótico llevaba consigo un fuerte impulso estructural que se manifestó en tres formas muy definidas. La primera de ellas se refiere a la paciente, si bien discutible, labor de restauración, lo cual creó todo un movimiento «arqueológico» en torno a nuestras catedrales que en algunos casos, como León, presentaban un estado lamentable, casi ruinoso. Los arquitectos que en estos trabajos intervinieron y los canteros y escultores que allí trabajaron revivieron en cierto modo todo un espíritu arquitectónico que iba a contagiarse tomando forma en otras construcciones.

En efecto, da la impresión que tras el minucioso estudio y cuidado de los arquitectos restauradores, tras la aplicación, más o menos acertada según los casos, de unos remedios al gran mal que padecían estos edificios, vuelven a la vida con una sabia generadora, resucitando, por así decirlo, su estilo, el gótico. La consecuencia inmediata es la aparición de un gótico que se empeña en ser fiel al lenguaje formal de los monumentos príncipes en nuestro país. Esta fidelidad rigurosa, que tiene el afán de ser tan rígida para con el gótico de los siglos XIII al XV, como antes lo había sido la arquitectura vilanovina con respecto al clasicismo, dará lugar al historicismo, es decir, a todo un movimiento de larga secuela que tiene por objeto el estudio de la arquitectura gótica para reproducirla de nueva planta. Se copian los grandes modelos total o parcialmente, se hacen caprichosas mezclas, y si bien es verdad que muchas veces los resultados no son muy felices, conviene reconocer que en otras ocasiones se logró una buena arquitectura. Junto a la restauración, y al historicismo hay que señalar la tercera faceta del neogótico: el racionalismo. Es éste, sin duda, el aspecto más original e interesante de

(50) A.A.S.F., Sig. 1-53.

(51) George Edmund Street: *Some account of Gothic architecture in Spain*, Londres, 1865. Se tradujo al castellano bajo el título *La arquitectura gótica en España*, Madrid, ed. Calleja, 1926.

todo el neogótico, por lo que tiene de auténtico, y por señalar un camino nuevo a la arquitectura. Frente al racionalismo del siglo XX, es necesario hacer constar la existencia de este primer racionalismo arquitectónico que produjo obras de gran belleza, y donde, quizá como contrapartida del historicismo se plantea por vez primera desde muchos siglos atrás la relación que existe entre la función y la forma de los elementos arquitectónicos. Ni que decir tiene que la base de este racionalismo se hallaba en el «Diccionario razonado...», de Viollet-le-Duc (52).

Sin embargo, así como el racionalismo neogótico arranca sin duda del gran arquitecto francés, tanto el historicismo como, sobre todo, la restauración arqueológica de los monumentos góticos, arranca de todo el proceso que envolvió la terminación de la catedral de Colonia. En fecha muy temprana, y cuando todavía en Europa, en la Europa continental especialmente, no se hablaba de neogoticismo, hombres y arquitectos alemanes tan «neoclásicos» como J. Görres y Schinkel, hablaron de la necesidad de reemprender las obras de uno de los monumentos príncipes de la arquitectura gótica. Görres, fundador del periódico «Der Rheinische Merkur», escribía en 1814 un artículo en el que hablaba de aquel edificio «mitad cuerpo mitad espíritu», y que era necesario terminar, aduciendo razones estéticas, sin olvidar otras político-religiosas, pues la catedral terminada se convertiría en el símbolo de la Alemania unida, «después de la confusión de lenguas e ideas... como una voz de nuestros antepasados.» (53).

Dos años después, 1816, es al propio Schinkel al que se le encarga oficialmente hacer un informe sobre el estado de la catedral, cuya parte construida se encontraba en un estado semirruinoso.

Schinkel hace grandes elogios de la catedral, «obra maestra de la arquitectura», y habla de la obligación que tiene el Gobierno de «conservar con la más tierna solicitud lo que el poder de una generación anterior» les había legado. Al mismo tiempo presentó un proyecto de restauración, que sirvió de base para la creación de una Sociedad de la Catedral de Colonia, cuyo secretario, A. Reichensperger, escribió un curioso e interesante libro sobre el arte gótico en el siglo XIX (54).

La reconstrucción de la catedral alemana produjo en Europa entera una fiebre restauradora, avivada por el romanticismo, que si bien se complacía literariamente en las ruinas de los monasterios medievales, sin embargo bien pronto exigió nuevos edificios en aquel estilo «cristiano». La figura señera de este momento restaurador es, sin discusión alguna, Viollet-le-Duc, hombre al cual debe Francia la consolidación de los principales monumentos góticos. Por entonces, hacia el decenio 1860-1870, empezó entre nosotros la labor restaura-

(52) E. E. VIOLLET-LE-DUC: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, París, 1854-1869.

(53) *Der Rheinische Merkur*, núm. 151, 20 de noviembre de 1814.

(54) REICHENSPERGER: *L'Art gothique au XIX^e siècle*, Bruxelles, 1867. El ejemplar que yo conozco perteneció a la biblioteca de Aparici.

dora, siendo Laviña el pionero de nuestros arquitectos restauradores. Ya se vio cómo Matías Laviña se hizo cargo de una empresa difícil y rechazada por todos sus compañeros de profesión, debido al gran compromiso que suponía restaurar la catedral de León. De 1859 a 1868, Laviña estuvo al frente de las obras, y si bien por su formación pertenecía al clasicismo tardío, mostró profundos conocimientos sobre la problemática de la estructura gótica a juzgar por la monografía que escribió sobre la catedral (55), y por los estupendos alzados que dejó de las fachadas del crucero. En la Escuela de Arquitectura de Madrid se conservan dos de ellos, siendo de gran interés para conocer el estado en que encontraba la catedral. El proceso de restauración de la «Pulchra Leonina», fue seguido con interés por la prensa, siendo muy interesantes algunos artículos de eruditos como los de Cruzada Villaamil (56). La muerte sorprendió a Laviña cuando todavía quedaba mucho por hacer. Las obras se encargaron entonces a Juan de Madrazo, que se negó a aceptar por lo arriesgado y comprometido de la tarea.

Según Fernández Casanova, el nombre de Madrazo lo dio el propio Viollet-le-Duc, a quien se dirigió el Gobierno español para pedirle parecer. Viollet-le-Duc, conocedor del talento de Madrazo, recomendó a éste como la persona más idónea para desempeñar la delicada tarea (57). La labor de Madrazo y sus proyectos de restauración del monumento leonés le valieron el aplauso unánime de críticos y corporaciones, logrando un premio de honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881. También Madrazo escribió una monografía sobre la catedral y su proceso de restauración (58).

Junto a estos proyectos puramente arquitectónicos habría que hacer alusión a la larga serie de proyectos escultóricos, así como la restauración de la soberbia colección de vidrieras, en las que tan importante papel jugó el arquitecto Juan Bautista Lázaro.

Lo que ocurrió en León, se repitió en menor escala en otras catedrales y monumentos góticos. Piénsese en la terminación de la catedral de Barcelona o la restauración de la catedral de Sevilla, tras el hundimiento de su cimborrio. Entre los arquitectos que intervinieron en la restauración de esta última catedral hay que señalar a Demetrio de los Ríos, que presentó unos interesantes proyectos para

(55) MATÍAS LAVIÑA: *La Catedral de León*, Madrid, 1876. La obra se publicó bastante después de su muerte.

(56) CRUZADA VILLAAMIL: «Restauración de la catedral de León», en *El Arte en España*, 1863.

(57) ADOLFO FERNÁNDEZ CASANOVA: *La Catedral de León, salvada por el ingenio del arquitecto don Juan de Madrazo*, Madrid, 1881. ADOLFO FERNÁNDEZ CASANOVA: «Juan de Madrazo y sus obras», en *R.A.*, núm. 3, 1900, págs. 31-37. Sobre estos aspectos véase PEDRO NAVASCUES PALACIO: «Las fachadas de la catedral de León», en *Revista de la Universidad de Madrid*, número homenaje al profesor Angulo (en prensa, mayo de 1972).

(58) Publicada por la «Biblioteca del Resumen de Arquitectura», 1896. Véase también DEMETRIO DE LOS RÍOS: *Monografía de la catedral de León*, Madrid, 1895 (2 volúmenes).

las portadas norte y sur, premiados en concurso público, pero que no llegaron a realizarse (59). Fue, sin embargo, Fernández Casanova quien definitivamente llevó a cabo su restauración. En la propia catedral de Toledo, fue Repullés quien hizo algunas reformas y restauraciones.

Ejemplos como éstos, y de edificios menores como el convento de San Juan de los Reyes, restaurado por Mélida, San Vicente de Avila, etc., podrían multiplicarse. Lo importante es reseñar aquí la trascendencia que tuvo la restauración como chispa que encendió el historicismo y el racionalismo neogótico. El primero tendría consecuencias muy peculiares en nuestro país, pues no se ciñó a revivir la arquitectura gótica, romántica o bizantina, sino lo que había sido el estilo arquitectónico hispánico por excelencia: el mudéjar. Pero dejemos esto para más adelante y veamos primero el racionalismo, tan ligado a la restauración y en algunos casos, como en el de Madrazo, encabezado por los mismos hombres.

Como conclusión al tema de la restauración de la arquitectura gótica en España, diremos que su extraordinario empuje fue conocido en Europa, situándose, en 1867, nuestra país en el segundo lugar tras de Francia, en cuanto a apoyo del Gobierno en esta tarea (60).

EL RACIONALISMO, LEMA Y MADRAZO

La consecuencia inmediata del movimiento de restauración fue no sólo formal, sino estructural. Es decir, los arquitectos no vieron exclusivamente todo el aparato exterior de arcos apuntados, pináculos, glabetes, cresterías, etc., sino que al tener que restaurar todos estos elementos fueron poco a poco adentrándose en el secreto de su construcción. Para sustituir ciertos elementos arquitectónicos se vieron en la necesidad de diseñarlos de nuevo, y fue así como paulatinamente fue conociéndose la estructura arquitectónica de los edificios góticos.

Se hizo una verdadera disección de estos monumentos, llegando a formar un «corpus» de formas y soluciones, que representaron con respecto al gótico, lo que los tratados de un Viñola o un Palladio frente a la arquitectura clásica. Hubo, en cierto modo, que inventar unos cánones y unas reglas. Entre las sorpresas que produjo este minu-

(59) Véase en este sentido la reseña de F. Reynals en *R.A.*, 1 de marzo de 1892, págs. 19-21.

(60) REICHENSBERGER en la obra citada dice: «En Espagne, ce pays déchiré et épuisé par excellence, une grande société pour l'entretien et la restauration des monuments de la péninsule d'outre-Pyrénées, s'est également formée sous le patronage et avec l'assistance du gouvernement», pág. 182. Se debe referir a la Comisión Central de Monumentos Artísticos, Caveda, *Memorias...*, II, cap. XII.

cioso estudio fue la de comprobar que cada elemento arquitectónico guardaba una estrecha relación entre su forma y su función. Era esta idea la que sirvió a Viollet-le-Duc para hacer frente al eclecticismo, que tan duramente combatió desde los años 50. Una vez más hay que recordar aquí su conocido «Dictionnaire raisonné», que precisamente venía a subrayar el racionalismo de la arquitectura gótica, su sinceridad estructural, la verdad de su decoración, y el escueto uso de los materiales, sin revocos ni añadidos que vinieran a falsear su auténtico papel constructivo.

Son éstas las características que veremos en nuestro racionalismo neogótico, no muy numeroso, pero que cuenta con magníficos ejemplos. Entre los arquitectos que destacaron dentro de este movimiento que representa la antítesis de la amable fachada revocada isabelina, hay que destacar a Lema y Juan de Madrazo. Por lo que tiene el racionalismo neogótico de austero y de severidad, no alcanzó entre nosotros gran difusión, prevaleciendo la tradicional fachada revocada, cuyo interior, dividido en los clásicos cuartos, no guarda relación alguna con lo que puede verse desde la calle.

El racionalismo representa un movimiento muy minoritario, llevado a cabo por unos hombres que no tuvieron ánimo de polémica, como la despertada por Viollet en París.

Fue Juan Segundo de Lema, el primer arquitecto a quien se debe un edificio de este tipo. Su obra es muy desigual, interesándonos destacar aquí la casa-palacio de Zabálburu, conocida también con el nombre de Palacio de Heredia Spínola, cuya entrada la tiene por la calle del Marqués del Duero, número 7. Se trata de un sobrio edificio concebido con el más puro estilo racionalista, que puede parangonarse dignamente con cualquier ejemplo europeo de la mejor especie. En él se dan todos los materiales con que cuenta entonces la arquitectura, ocupando cada uno el lugar que su naturaleza exige. Así encontramos la piedra, perfectamente cortada en sillares en un zócalo que sirve de asiento al edificio todo, en la puerta de ingreso al patio, y en la escalera de dos tiros que da acceso al piso principal. Igualmente son de piedra, la embocadura de los huecos y los balcones volados, así como las elegantes cornisas biseladas que muestran al exterior las tres plantas de que consta la casa. Toda esta piedra blanca destaca sobre el ladrillo rojo en que están levantados los muros, siendo imprescindible señalar la admirable ejecución de la obra especialmente compleja en la ordenada disposición del ladrillo muy menudo. De ladrillo son también los arcos de descarga que llevan cada uno de los huecos. Junto al ladrillo y piedra encontramos la madera, destinada a las hojas de puertas y ventanas, así como al alero que monta sobre canecillos también leñosos. Por último, hay que citar el papel desempeñado por el hierro y el cristal, que dan un matiz, peculiar e inconfundible al edificio. Todo lo que es la entrada tiene un juego de hierros que a modo de marquesinas cerradas con cristal, protegen a los dueños de la casa cuando al entrar o salir utilizan

la escalera hasta el coche de caballos. De hierro son las bellísimas rejas que protegen los huecos del principal, llevando en las puntas altas una delicada decoración vegetal, mientras que en su parte baja termina en afiladas puntas, para evitar aproximarse a ellas. Las puertas, sobre todo la principal, que da a la calle de Marqués del Duero, llevan sus correspondientes herrajes, sacados de cualquier modelo medieval.

Todos estos materiales están utilizados en su forma pura, sin revocos ni pinturas. Sin embargo, no consiste sólo en esto el carácter racional de este movimiento, sino sobre todo, en la sinceridad con que se muestra lo estructural. Así, por ejemplo, se pueden ver los arcos de descarga sobre los dinteles de puertas y ventanas, que dejan vacío completamente lo que pudiéramos llamar el tímpano, esto es, la parte comprendida entre el intradós de dicho arco de descarga y el dintel que descarga. Otro caso de claro estructuralismo es la presentación de la pétreo embocadura de los huecos, completamente lisa, plana, sin decoración alguna, y dando la impresión de estar empotrada. Ello produce un efecto plástico de singular belleza. La rotunda separación de las plantas por medio de fuertes impostas biseladas, la moldura escalonada que muestra al exterior la escalera como en los palacios catalanes del siglo XV, son otros tantos aspectos de este racionalismo neogótico. En cuanto a la composición de la fachada, tiene interés la que da a la calle Pedro Muñoz Seca, en la que verticalmente encontramos tres ejes de diferente valor. El principal va marcado por un balcón volado sobre unos modillones, coincidiendo con uno de los huecos bajos, estableciendo, por su mayor relieve, la primacía sobre los dos ejes iguales laterales. Mientras que un tercer eje de interés viene señalado por la disposición gemela de los vanos, desde los huecos que iluminan el sótano, a ras de suelo, hasta las ventanas del piso alto, lindantes igualmente con el alero.

Lema, siguiendo un tema muy a lo Viollet-le-Duc, utilizó con profusión biseles y chaflanes, en esquinas y molduras, evitando en lo posible la angulosidad excesivamente dura de los noventa grados.

El palacio de Zabálburu, construido en 1878, recibió después un añadido, que corrió a cargo del arquitecto Sáinz de la Lastra.

Dentro de un neogoticismo, aunque sin el carácter del palacio de Zabálburu, hizo Lema la casa número 7 de la calle de Serrano, el número 16 de Alfonso XII y el Panteón de la familia de Oñate, en el cementerio de San Isidro. De muy distinto carácter son el Hospital Homeopático de San José (en Eloy Gonzalo, 3), y la Real Casa de Tapices (Fuenterrabía, 2). Esta última obra, llevada a cabo en 1889, tiene especial interés por mostrar otra faceta de Lema, como es su adhesión al grupo mudéjar, que por entonces encabezaba Rodríguez Ayuso. En ella vemos un cambio importante en el estilo de Lema, que abandonando la sobriedad racionalista aborda un tipo de construcción en la que el único material a emplear, al menos en la fachada, es el ladrillo, un ladrillo un poco basto y poroso, que nada tiene que

ver con el utilizado en la casa de Zabálburu. Se olvida también aquí la utilización de la piedra, del hierro y cristal, y de la madera, y a cambio contemplamos un mayor interés por la decoración latericia, siguiendo más o menos de cerca los temas mudéjares originales. El conjunto, cerca de la basílica de Atocha, tiene interés y muestra el influjo ejercido al final de su carrera por este movimiento neomudéjar, que representa la expresión castiza, netamente madrileña, del historicismo neomedievalista. Un año antes de dar por terminada la Real Casa de Tapices, Lema, que gozó del favor regio, produjo una obra tremendamente discutida, el Panteón de Infantes de El Escorial.

Las vicisitudes y finalidad de la obra se resumen en la inscripción que se encuentra en la entrada: «A Dios Omnipotente y Máximo, Isabel II, siguiendo piadosamente las huellas de sus antecesores, empezó a erigir, con la munificencia que en S. M. resplandece, este túmulo, consagrado para honrar el augusto parentesco y descendencia de los Reyes, a inhumar los restos de las Reinas consortes que mueren sin hijos príncipes, y de los Príncipes e Infantes. Alfonso XII, Príncipe de ánimo esforzado, por quien toda España llora entristecida, lo prosiguió religiosamente, aunque, sorprendido por la muerte, no pudiera concluirlo. Reinando Alfonso XIII, que nos viva mucho tiempo, su prudentísima madre María Cristina, ínclita Regente por su hijo del Reino de las Españas, continuándolo santamente con la ayuda de Dios, lo completó y terminó con toda felicidad el año del Señor, 1886» (61). La obra, que se encargó a Lema en 1862, no se terminó en realidad hasta 1888, interrumpiéndose muchas veces debido a los cambios políticos.

El conjunto resulta muy frío, muy apropiado, por otro lado, para un panteón. La elección de los mármoles, traídos de Carrara, dan una blancura especial a los túmulos, que choca y extraña al visitante que ha recorrido otras dependencias del monasterio. Sin duda desentona fuertemente de la obra filipina, pero no deja de tener interés como hecho arquitectónico, pues se trata del panteón más costoso y de mayor empeño que podamos encontrar en nuestro siglo XIX.

Ponciano Ponzano, Jacobo Bartta di Leopoldo, y el francés Aimé Millet, corrieron con la escultura y decoración. Poco después otro arquitecto, Luis de Landecho, hacía la tumba de la infanta María Teresa de Borbón, eligiendo esta vez mármoles negros.

Poco más es lo que sabemos de Lema, cuya arquitectura tiene aspecto muy vario, como se ha podido ver. Su mayor logro fue, sin duda, el palacio de Zabálburu.

El nombre de los Madrazo llena una página importante de nuestra historia de la pintura, durante todo el siglo XIX. Juan de Madrazo y Kuntz era hermano de Federico, Pedro y Luis, hijos todos de José de

(61) La traducción del original en latín está tomada de MATILDE LOPEZ SERRANO: *El Escorial. Guía Turística*, Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1965, páginas 73-74.

Madrazo, el pintor de cámara de Carlos IV. Juan nació el 6 de marzo de 1829, y contra la que fue vocación familiar, la pintura, dedicóse a la arquitectura desde muy joven. Hizo sus primeros estudios en este sentido con Domingo Lafuente, que era entonces arquitecto de Palacio. Al abrirse la Escuela Especial de Arquitectura, ingresó en ella, obteniendo el título de arquitecto en 1852 (62). Pasó por entonces a ocupar, previa oposición, una plaza de profesor de «Composición y Parte Legal» de la Escuela de Maestros de Obras de Valencia. Trasladándose luego a la de Madrid, hasta que, suprimidas las Escuelas de Maestros de Obras, pasó a la Escuela de Aparejadores y Agrimensores. Fruto de estos años de activa labor docente fue la publicación de un tratado de Agrimensura y otro sobre arquitectura popular. Coincidiendo con la clausura de las Escuelas de Aparejadores, una Real Orden de 27 de enero de 1869 nombraba a Juan de Madrazo director de las obras de la catedral de León, cuya labor y vicisitudes ya se han analizado. Tras negarse en un principio a aceptar el cargo, dedicó después a este trabajo gran parte de su vida, publicando una monografía sobre el tema, y alcanzando, como se ha visto, un premio de honor en la Exposición de Bellas Artes de Madrid por su proyecto de restauración, en 1881, un año después de su muerte. Todo ello no impidió el ejercicio de su profesión, atendiendo a encargos de particulares e incluso a otros del propio Gobierno.

Durante sus años en León hizo también un proyecto de restauración de la torre de San Isidoro, amén de algunas reformas en el Casino y Hospital de la ciudad, así como la decoración de la Farmacia de Merino, diputado a Cortes. Hay que destacar que en esta última obra, precedente de las Calatravas de Madrid, utiliza todo un lenguaje decorativo formal compuesto por temas platerescos entreverados con motivos vegetales de carácter medieval. Son las primeras muestras de un plateresco aprendido en provincias ante monumentos importantes de este estilo, como en el presente caso podría ser el convento de San Marcos. De aquí llevaría a Madrid estos motivos ornamentales, que con el tiempo y en manos de otros arquitectos como Urioste, se haría estructural a finales de siglo. Recuérdese en este sentido el pabellón español en la Exposición Universal de París de 1900. Un último proyecto de Madrazo, como el de saneamiento y limpieza de León, pone término a su estancia en aquella capital.

La obra que aquí nos interesa, y que se cuenta entre lo mejor de su producción, es el palacio del conde de la Unión de Cuba (Hortaleza, 91), la primera obra importante adscrita al racionalismo neogótico al modo de Viollet-le-Duc. Construido en 1866, debió de servir de ejemplo a Lema para su palacio de Zabálburu. Su planta, con forma de pirámide truncada, debido a la ordenación de las calles que limitan el solar, está sabiamente aprovechada. Las estancias principales y en disposi-

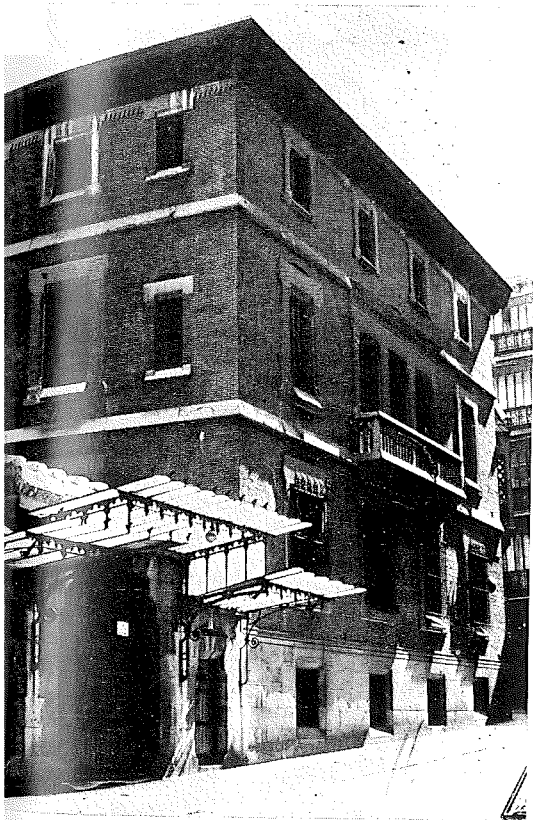
(62) CABELLO LAPIEDRA: «Juan de Madrazo y Kuntz», en A. y Co., núm. 73, 1900.



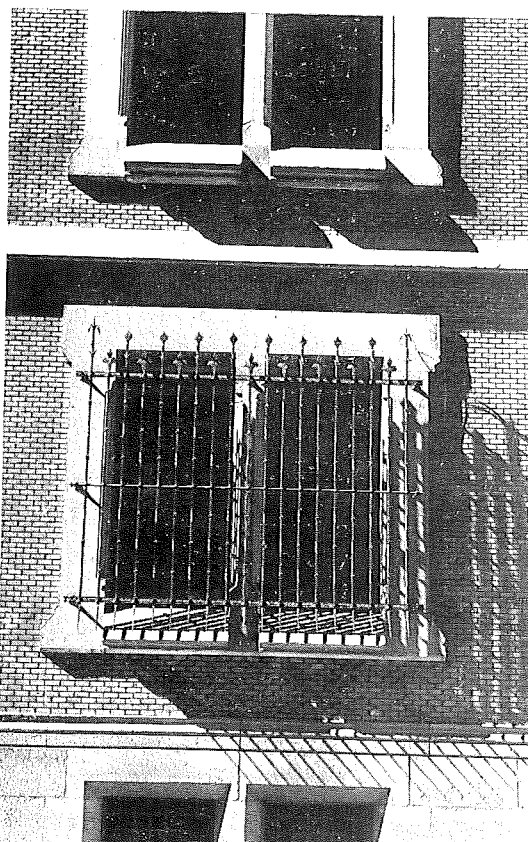
A

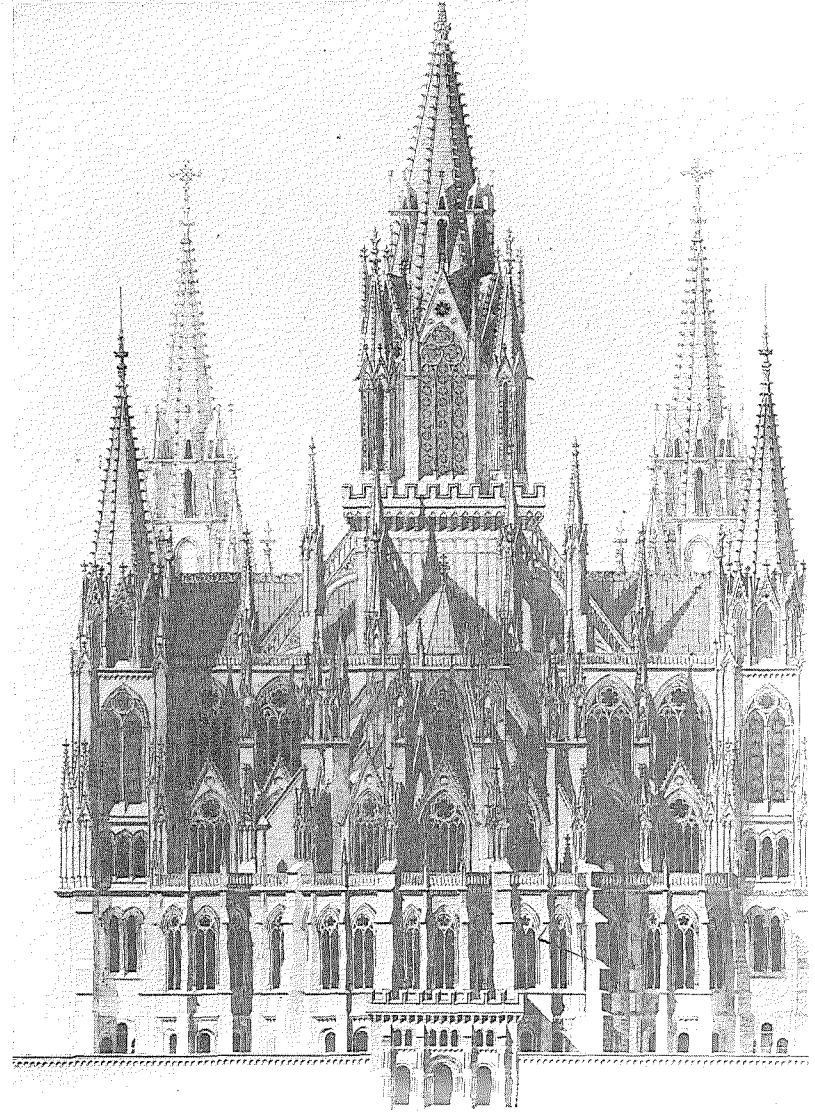
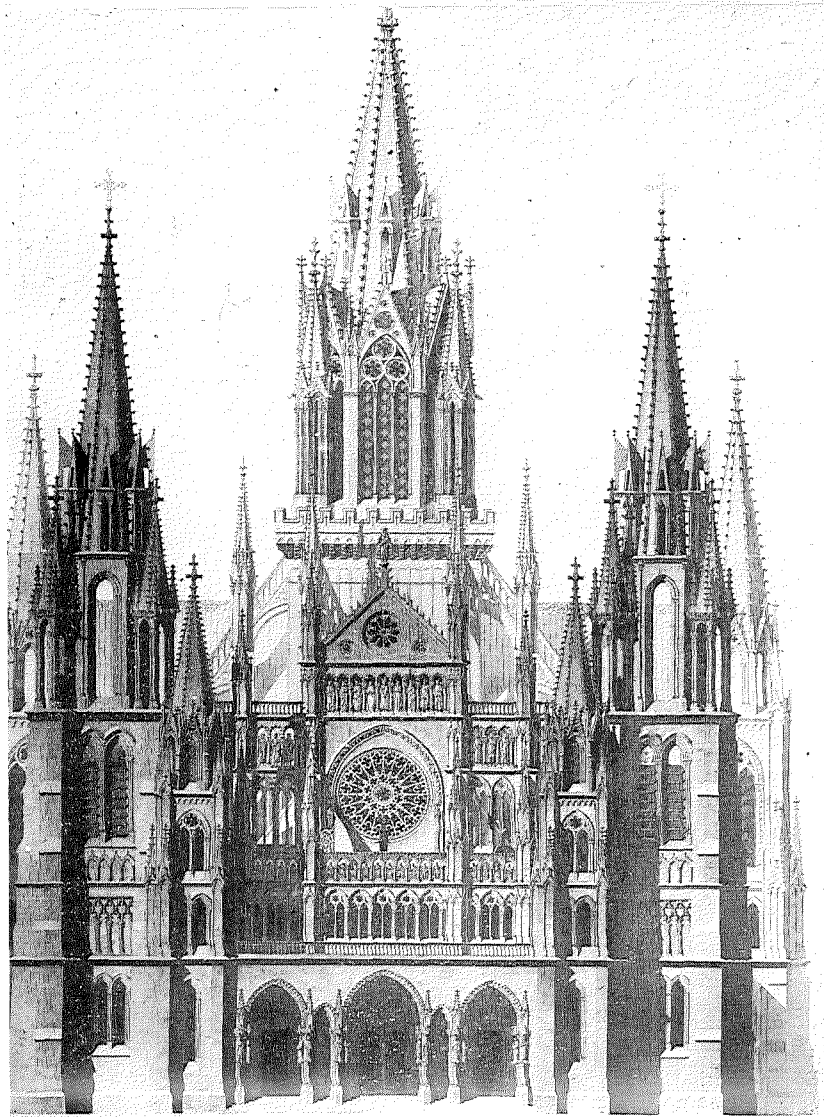
LAM. XXXVII.—A) J. de Madrazo: Palacio del Conde de la Unión de Cuba (1866). B) y C) Fachada y detalle del Palacio Zababuru (1878).

B



C





LAM. XXXVIII.—Marqués de Cubas: Proyecto definitivo para la catedral de la Almudena (h. 1881). Fachada y cabecera.

ción regular siguen las líneas de las fachadas, mientras que en el interior se abre un patio regular que ilumina escaleras y demás dependencias de servicios. La fachada principal se abre en el lado menor, cuya entrada está protegida por un pequeño pórtico, sobre el que carga el balcón central de la planta noble.

Sus materiales, siguiendo las directrices de Viollet-le-Duc, con quien al parecer tenía amistad y relación (63), son el ladrillo para los muros, la piedra para la embocadura de los vanos, hierro en unos bellos miradores en saledizo y madera para el alero. Ello indica el deseo de mostrar la construcción en su verdadera estructura material, sin revoco alguno, con cierto sentido de sinceridad arquitectónica. El resultado estético es de gran belleza, por el buen uso que hace de los materiales, empleándolos en aquellas funciones que les son más propias por su constitución. En este caso, como en el palacio de Zabálburu, la ejecución es perfecta.

Madrazo hizo también en Madrid una obra de muy distinto carácter, como es la decoración de la fachada de la iglesia de las Calatravas, en la calle de Alcalá. Utilizó para ello una especie de cemento duro con el que dotó a la iglesia de una fingida arquitectura cuatrocentista, de clara inspiración lombardo-toscana. El emblema de la cruz de Calatrava se repite en los supuestos sillares, cuyas llagas destacan sobre un fondo bermellón que no sienta muy bien al edificio, y que se debe a una última restauración, ya en nuestro siglo.

De todos modos, el conjunto resulta airoso y revela el interés creciente por un nuevo estilo neocuatrocentista, que en ocasiones adopta la versión hispánica del plateresco.

En los años en que se llevaron a cabo las obras de reforma de la Puerta del Sol durante el bienio progresista, Madrazo presentó algunos proyectos para las fachadas de las casas que sobre la nueva ordenación de solares se construyeron. En estos trabajos intervino Madrazo con otros arquitectos, como Varona (64), Domingo Inza y Federico In-cenga y Castellanos (65).

Entre las obras que para fuera de Madrid hizo destacan el altar y baldaquino de la catedral de Oviedo, de estilo gótico; el tabernáculo para la catedral de Málaga y un proyecto de manicomio para Barcelona.

Madrazo, que tuvo ya una destacada actuación en el final de la etapa isabelina, hizo en 1860 una serie de proyectos y programas para las cárceles de provincias, por encargo del Ministerio de Gobernación. De ellos sólo se llegó a ejecutar el de la cárcel de la villa de Llanes.

Juan de Madrazo murió en Madrid el 7 de marzo de 1880, sin haber podido tomar posesión del lugar que la Academia de San Fernando le había ofrecido.

Para terminar diremos que este racionalismo tuvo felices aciertos dentro de la arquitectura doméstica, entre los varios ejemplos que se

(63) Ver nota número 57.

(64) A.S.A., Leg. 4-265-3.

(65) PEDRO TOME: *Obras de la Puerta del Sol*, Madrid, 1855.

pueden citar recordaremos la casa número 11 de la calle Antonio Maura, donde la piedra, el ladrillo y el hierro componen una bella fachada, con pequeños toques de color producidos por el azulejo de los dinteles.

EL HISTORICISMO NEOGOTICO. CUBAS Y LA DOBLE VERTIENTE DE SU OBRA

En el «Dictionnaire raisonné» de Viollet-le-Duc se lee: «Si nosotros recomendamos el estudio de las artes de los siglos pasados no es porque deseemos ver alzar hoy día entre nosotros casas y palacios del siglo XIII; es que consideramos este estudio como propio para comunicar a los arquitectos esa agilidad, ese hábito de razonar, de aplicar a todas las cosas un principio verdadero ...». Esta tendencia racionalista la hemos visto ya representada entre nosotros por Lema y Mardrazo. Sin embargo, no fue éste el único matiz del movimiento neogótico, y así hombres como Welby Pugin dieron a aquél un sentido trascendental, que impulsaría la gran corriente del historicismo neogótico. El fundamento estético de este movimiento tiene una muy honda raíz religiosa, que en casos como el del gran iniciador que fue Pugin se basa incluso en la personal experiencia de su conversión al cristianismo. En efecto, desde 1841, año en que dicho arquitecto inglés escribió «Los principios de la Arquitectura Cristiana», y 1843, en que se publicó su «Apología», goticismo y cristianismo hallan una fórmula de absoluta identidad, tal y como lo había preconizado la generación romántica. Ahora, sin embargo, no se trata de una arquitectura «literaria» al modo de la de Chateaubriand (66), sino de una auténtica arquitectura con un programa y desarrollo muy concreto, fijado de antemano en las obras citadas de Pugin. En esta misma línea encontraremos entre nosotros los nombres de Cubas, Aparici y Lázaro.

De estos tres arquitectos, es el marqués de Cubas quien mejor encarna el papel de arquitecto-creyente, que coincide con un momento social en el que todo lo religioso se intensifica. La restauración alfonsina volvió a dar a la Iglesia un papel preponderante, y así, a la etapa de derribos de conventos y secularización de bienes producida por la Revolución del 68, sigue ahora un período de neocatolización, pudiéndose comprobar cómo Madrid vuelve a poblarse de iglesias y edificios conventuales en un número muy considerable (67). Cubas y Lázaro acapararon esta labor de construcciones religiosas, llegando incluso a

(66) EVELINE SCHLUMBERGER: «La foi artistique de Chateaubriand», en *Connaissance des Arts*, núms. 197-198, 1968, págs. 128-135.

(67) ANTONIO VELASCO ZAZO: *El Madrid de Alfonso XIII*, Madrid, 1918 (segunda edición).

ser ellos mismos patrones de algunas de las fundaciones de aquella burguesía adinerada, empeñada siempre en obras de beneficencia y caridad.

Conocemos ya la actuación de Cubas con anterioridad a 1868, réstanos ahora seguir su labor hasta el año de su muerte, en 1899. Son treinta años de intenso trabajo, durante los cuales su obra está impregnada de un sentimiento religioso que le impulsará hacia la arquitectura neogótica de carácter historicista y erudito, si bien, por otra parte, el recuerdo de sus años en Roma le impidió renunciar a una arquitectura de planteamiento clasicista. A decir verdad, este clasicismo perdurará a lo largo del último tercio del siglo XIX, haciendo crisis tan sólo con el modernismo, y raro es el arquitecto que no hace arquitectura clasicista.

Con anterioridad a 1868 ya había manifestado Cubas esta doble tendencia, baste con recordar el palacio de Alcañices y la gótica guaranición de la casa de Isern; pero es a partir de aquella fecha cuando hace las obras de mayor empeño en cada uno de los dos estilos, veamos primero la serie gótica.

Elegido Cubas académico de la Real de San Fernando, se verificó su ingreso el 27 de noviembre de 1870. Con tal motivo escribió nuestro arquitecto un discurso sobre el tema «Consideraciones generales sobre Arquitectura» (68), en el que se declaraba partidario del arte medieval. Esta fecha puede muy bien servir entonces para señalar el comienzo de una etapa de decidido y pensado goticismo. En este sentido sus obras más importantes son el Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, la iglesia de Santa Cruz y, sobre todo, la catedral de la Almudena.

El Asilo de Huérfanos fue fundación de Ernestina Manuel de Villena, quien encargó a Cubas el proyecto del edificio, que se levantaría en la calle Claudio Coello (manzana 208, núm. 100), perteneciente al nuevo barrio de Salamanca. Cubas, hombre generoso, hizo el proyecto cediéndolo gratuitamente. En diciembre de 1880 se ponía la primera piedra, y seis años más tarde estaba terminada la iglesia, que es la parte de mayor interés de todo el edificio (69). Tiene planta la iglesia de cruz latina, de una sola nave. Su fachada, que queda centrada con respecto al resto del edificio (asilo, colegio, talleres, etc.) sufrió algunas modificaciones en relación con el primitivo proyecto, ya que éste llevaba cuatro pináculos en la parte alta de la fachada, subrayando así las tres calles de que se compone su alzado. Igualmente llevaba una pequeña espadaña con su campana correspondiente, rematando el piñón central (70). La fachada es de ladrillo, excepto las finas labores

(68) MARQUES DE CUBAS: *Consideraciones generales sobre Arquitectura*, Madrid, 1870.

(69) *I.E.A.*, núm. XLVIII, 30 de diciembre de 1880, pág. 395, y número XXVII, 30 de julio de 1886, pág. 52.

(70) «Proyecto de la fachada principal para el Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, en la calle Claudio Coello, en *I.E.A.*, núm. XXXVII, 8 de octubre de 1882, pág. 196.

caladas en piedra que aparecen en el gran ventanal, el rosetón alto y los huecos rasgados a los lados de la entrada. Los temas de estos calados remedan las obras del mismo género del siglo XV. En su interior los haces de finas columnillas y arcos conopiales, los balcones abiertos en el crucero, etc., hacen pensar igualmente en la arquitectura flamenca, si se exceptúa la intensa y varia policromía, que consigue crear un ambiente cromático netamente decimonónico a base de colores fáciles y brillantes, que nos hace pensar en Ruskin.

Bajo la misma adoración del Sagrado Corazón había construido ya una capilla y colegio en la calle Caballero de Gracia, inaugurada el 8 de septiembre de 1880, y derribada hace unos meses. La capilla tiene, como casi todas las iglesias que de este tipo construyó Cubas, una planta de cruz latina, de una sola nave, cabecera poligonal y coro en alto a los pies. Las bóvedas suelen ser de traza muy sencilla, generalmente cuatrimpartitas, complicándose algo más en el crucero. En el caso del colegio del Sagrado Corazón, algunos elementos llevan un refuerzo de terceletes. En la calle de los Reyes comenzó otra capilla bajo esta misma advocación, pero que dejó sin terminar.

Por estos mismos años 80 construyó el convento de las Siervas de María, en la plaza de Chamberí, que fue inaugurado el 22 de abril de 1883. En su construcción, como en las obras anteriores, utilizó el ladrillo visto, lo cual da un carácter muy especial a este neogótico de Cubas. La planta de la iglesia responde al patrón ya descrito, y su fachada sigue muy de cerca la del asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón.

De todos los encargos que Cubas recibió, fue sin duda el de la catedral de la Almudena el más importante. La idea de la construcción de una catedral en Madrid data de los años de Carlos III, habiendo llegado incluso a proyectar el gran arquitecto Sachetti algo en este sentido, en 1752 (71). Durante el siglo XIX y tras la creación de la Diócesis de Madrid, se habilitó la iglesia de San Isidro, que hasta la fecha ha venido desempeñando el papel de iglesia-catedral. En el reinado de Alfonso XII cobró fuerza la idea de un nuevo edificio, encargándose Cubas de hacer un proyecto que terminó, el definitivo, en 1881. A pesar de estar patrocinado por los reyes, y de la contribución de la diócesis y del Estado, las obras no dieron comienzo hasta el 4 de abril de 1883, día en que se colocó la primera piedra. El ambicioso y discutible proyecto, que desde su misma maqueta es ya monumental, no llegó nunca a terminarse, habiéndose acabado tan sólo la cripta que el propio Cubas vio muy avanzada antes de morir.

Cubas hizo primero un anteproyecto sobre el cual fue trabajando hasta dar con el proyecto definitivo, que sin duda es superior a aquél. Constaba de una cripta, a la que apenas si se concedía atención, sobre la que se elevaba el cuerpo de la iglesia. Su planta contaba con tres

(71) R. DE MESONERO ROMANOS: «Iglesia Catedral en Madrid», en *El Museo Universal*, núm. 5, 1 de marzo de 1859, págs. 33-35.

naves, una de crucero, girola con capillas y capillas entre contrafuertes. Esta vez el eje del crucero tenía un destino propio, pues la catedral iba a albergar los restos de la reina doña Mercedes. La planta del anteproyecto citado muestra el lugar en el que se levantaría el monumento funerario de la que fue mujer de Alfonso XII. De esta manera el eje mayor de la iglesia terminaba en el presbiterio, mientras que el eje menor del crucero tenía como fondo dicho monumento funerario. Este fue proyectado también por el propio Cubas, quien con una sensibilidad romántica, un poco al modo de Villamil, ideó un templete gótico, exento, de dos plantas, con el sepulcro y yacente —en bajo— y una escultura en actitud orante en la parte alta. El conjunto recuerda de alguna manera al monumento a Walter Scott, de Edimburgo (1840-1846), obra de G. M. Kemp.

El alzado de la fachada del anteproyecto es de un gótico muy anodino, de muy difícil filiación. Por el carácter de la decoración diríase que ha cogido elementos del siglo XV, componiendo con ellos una fachada muy particular y poco afortunada, especialmente por la falta de unidad entre el gran paño que corresponde a la nave central y las dos torres que quedan excesivamente separadas. Asimismo, el gran volumen del cimborrio resulta exagerado en relación con el resto del edificio, defecto este que persistiría en el proyecto definitivo, si bien algo más atenuado.

El segundo y definitivo proyecto denota una mejor asimilación por parte de Cubas de la arquitectura gótica, tanto en lo que respecta en la distribución y compartimentación del espacio como en las proporciones del edificio, molduración, volúmenes, etc.; en una palabra, posee un mayor rigor histórico. Las variaciones más importantes afectan a la mayor consideración de la cripta, a la organización de la planta de la iglesia alta y al alzado de sus fachadas.

LAM. XXXVIII

La cripta, parte de la cual se realizó en vida de Cubas, consta de cinco naves, más dos de capillas laterales, doble girola y capillas absidiales. Estilísticamente es una mezcla de elementos románicos españoles y franceses, con muchos detalles tomados del «Dictionnaire raisonné» de Viollet-le-Duc. Del interior hay que destacar los fustes monolíticos de las columnas, con capiteles todos ellos distintos y magníficamente labrados, las bóvedas de excelente cantería, y la formación de la girola y capilla mayor, donde aparecen unos nervios que quieren recordarnos las primeras soluciones nervadas de la arquitectura gótica. La cripta se ejecutó a buen ritmo, si bien con muchos contratiempos económicos. Así, por ejemplo, en 1895, cuando se había llegado a alzar los arcos formeros de la cripta y la disminución de fondos amenazaba con la paralización de las obras, Serrano Fatigati escribía: «comienzan a despertarse en Madrid los sentimientos sanos de sus nobles hijos: la caridad levanta asilos, al mismo tiempo que el espíritu de empresa produce bancos, bolsas y sociedades de seguros; el orgullo palacios, y el sibaritismo lugares de recreo. ¿Faltarán sólo en este pueblo los recursos necesarios para satisfacer el ardiente deseo en que se juntan las aspiraciones ideales de los artistas y de los piado-

LAM. XL. - A, C

sos?» (72). Obsérvese cómo con un espíritu «neomedieval» se tiende a aunar los conceptos de arte y religión —los artistas y los piadosos—. De todos modos, a principio de nuestro siglo aún debían de quedar partes por terminar, según se deduce de una inscripción que va en la parte alta de la girola, donde se lee: «Isabel de Borbón / Infanta de España, Condesa de Girgenti / costeó esta piedra en agradecimiento / a Ntra. Sra. de la Almudena / 27 abril 1907».

En las capillas de la cabecera y en las laterales volvemos a encontrar a la aristocracia madrileña, que hizo de ellas sus panteones familiares. Sin embargo, estas capillas, su decoración, altares, hierros, sepulcros, muebles, lámparas y mosaicos ya no fueron diseñados por Cubas, sino por Repullés y Laredo, especialmente las que se hicieron en torno a 1920. Allí, junto a los marqueses de Maltrana, condes de Santa María de la Sisa, Martí Prats, Urquijo, etc., encontramos la capilla donde están enterrados Cubas y su mujer, Matilde de Erice y Urquijo. Una larga inscripción en latín habla de las virtudes de Cubas, al que, entre otras cosas, le llama «Princeps Architectus». Otros enterramientos más modestos, pero no por ello menos interesantes, dan gran valor como conjunto a la cripta de la Almudena. Sirva de ejemplo el relieve en bronce, que se halla sobre el piso en la nave intermedia del lado de la epístola, de la familia Guri, que fue modelado por Julio Antonio y fundido por los hermanos Godina.

La gran catedral que Cubas proyectó sobre esta cripta responde en planta a un programa del siglo XIII donde volvemos a encontrar elementos franceses y españoles, dominando quizás los primeros. Consta de tres naves, más dos de capillas entre contrafuertes, tres naves de crucero, girola con capillas y dos torres a los pies flanqueando la fachada principal. La organización de la cabecera, con sus dos tramos que la anteceden de cinco naves, es prácticamente igual a la de la catedral de Reims, y muy parecida a la de León. Como en este último caso, las torres se encuentran flanqueando las naves laterales, y no sobre ellas como es frecuente en lo francés.

De su aspecto exterior podemos formarnos una idea muy clara por los dibujos y, sobre todo, por la colosal maqueta que ha llegado hasta nosotros. Su fachada principal, la que da frente a la del Palacio Real, es una suma compleja de elementos superpuestos (galerías, rosetón, frontón, pináculos, etc.), con evidente falta de unidad orgánica, lo cual indica la diversidad de fuentes en que Cubas se inspiró, que van desde Chartres y León, para el triple hueco de entrada, hasta Toledo, en esos paños de las torres decorados con arcos polilobulados y entrecruzados. Llama la atención el enorme cimborrio sobre el crucero, que es, digámoslo así, una pura invención de Cubas sin precedente en la arquitectura gótica. Su enorme volumen, como ya se indicó en el anteproyecto, resta belleza al conjunto. Baste decir que su altura, sin contar la apuntada flecha, es igual a la altura de la nave mayor. Exteriormente

(72) ENRIQUE SERRANO FATIGATI: «Las obras de la catedral madrileña», en I.E.A., núm. VIII, 28 de febrero de 1895, pág. 134.

el cimborrio lleva un cuerpo de almenas, volado sobre matacanes, lo cual aumenta su reciedumbre dándole un cierto aspecto castrense, como ocurre en los cimborrios de las catedrales inglesas, si bien aquí puede tener un valor simbólico en relación con el hallazgo de la imagen de la Almudena en la muralla de Madrid. El alzado interior guarda cierto paralelismo con el de las primeras catedrales góticas francesas del siglo XII, pues cuenta con cuatro arquerías superpuestas que corresponden a los arcos formeros, tribuna, triforio —que aquí lleva esculturas en sus intercolumnios— y claristorio (éste con vidrieras igualmente diseñadas por Cubas, con la indicación del color). La posibilidad de desmontar en varias piezas la enorme maqueta a que nos referimos permite formarse idea de este magno proyecto, concebido con un singular matiz triunfalista, muy propio del neocatolicismo burgués de la Restauración. Tan sólo la basílica teresiana de Alba de Tormes, de Repullés, y las catedrales de Vitoria y San Sebastián, de los Apráiz, pueden parangonarse a cierta distancia con el proyecto de Cubas. Sin embargo, éste no se ha podido llevar a efecto, interviniendo después otros muchos arquitectos que fueron reformando y disminuyendo la primera idea, si bien siempre forzados por la cripta, cimientos y arranques de muros ya construidos. Del interior nada puede decirse, a excepción de algunos aspectos parciales tratados por Cubas en unos espléndidos dibujos y de lo que puede verse en la mencionada maqueta. Algunos detalles del interior, tales como el triforio, se llegaron a publicar (73).

« El goticismo de nuestro arquitecto no termina aquí, pues hizo otros edificios en los que se mezclan elementos típicamente góticos con otros, en ladrillo, de clara ascendencia mudéjar. Entre los más importantes caben destacar la iglesia de Santa Cruz, en la calle de Atocha, y el Seminario Conciliar de Madrid. Ninguno de los dos pudo verlos terminados Cubas, continuando y reformando la primera idea el grupo de colaboradores que con él se formó.

De la iglesia de Santa Cruz conocemos un proyecto que se expuso en su día en el claustro de la iglesia del Carmen, y que luego fue publicado en 1889 (74), recogiendo el aspecto de la fachada. Tiene éste tres calles verticales, correspondiendo a la central el hueco de entrada, un rosetón, el cuerpo del reloj, la torre de campanas y una apuntada flecha. El interior es de nave única con capillas laterales, como casi todas las iglesias neogóticas madrileñas. El templo fue inaugurado en enero de 1902 (75), pero sin la flecha sobre la torre, lo que da a la fachada un aspecto inconcluso, tal y como le sucedió a Viollet-le-Duc con las torres gemelas de Notre Dame de París. Entre la iglesia

(73) «Madrid. Proyecto de «triforium» para la futura Catedral de la Almudena», en *I.E.A.*, núm. XII, 30 de marzo de 1888, pág. 205.

(74) *I.E.A.*, núm. III, 22 de enero de 1889, pág. 45.

(75) LORENZO NIÑO AZCONA: *Biografía de la Parroquia de Santa Cruz de Madrid*, Madrid, 1955, pág. 142.

de Santa Cruz y la casa que hace esquina a la calle de Santo Tomás, Cubas proyectó asimismo una «escuela católica».

El tema de la intervención de Cubas en el Seminario Conciliar es más espinoso, pues hasta la fecha no he encontrado ninguna traza suya. Es muy probable que Cubas, como arquitecto diocesano que era, hiciese algún proyecto por los años en que trabajaba en la Almudena, ya que uno y otro derivaban del hecho de la constitución de Madrid en diócesis. Sin embargo, la tardía fecha en que comenzaron las obras del Seminario, sobre el solar del antiguo palacio de Osuna, nos inclina a creer que el actual seminario es obra de Miguel Olabarría, discípulo de Cubas, que muy bien pudo trabajar sobre una idea del maestro.

Terminamos la relación de edificios neogóticos de Cubas recordando la casa matriz de las Siervas de María, en la plaza de Chamberí, con vuelta al antiguo Paseo del Cisne, obra de 1883 (76), y el panteón de la familia de los duques de Fernán-Núñez, en el término de la Alameda de Osuna. Esta última obra se terminó también en 1883, siendo su estructura muy sencilla: nave única con cabecera plana. Los sepulcros del interior, de traza igualmente gótica, se deben al escultor Elías Martín (77).

Una última duda se cierne sobre otro de los edificios tradicionalmente atribuidos a Cubas, y que, sin embargo, no concuerda con su estilo. Se trata de la iglesia y convento de las Nuevas Salesas Reales, en la calle García Morato, cuyo aspecto general y detalles encajan mejor con el neogoticismo sobrio de Aparici.

Se falsearía la personalidad de Cubas, en su doble aspecto de artista y hombre comprometido con su época, si junto a todo este medievalismo no se colocara una serie de edificios más o menos afectos al clasicismo. No se puede olvidar que si bien Cubas edificó para la Iglesia, ya se dijo antes que era el arquitecto diocesano, también trabajó para particulares, especialmente para la aristocracia. Aristocracia e Iglesia fueron sin dudarlas las dos fuerzas que colocaron a Cubas en el puesto de alcalde de Madrid.

Se ha visto en un capítulo anterior cómo Cubas hizo una serie de palacetes en el paseo de Recoletos. Su decoración obedecía en general a una pauta cuatrocentista que ahora, en la Restauración, se olvida. Perdura todavía algo de este espíritu en el hotel Aranzana, hoy Embajada de Francia, en la calle Villalar, pero se pierde ya totalmente en el Museo Antropológico del doctor González Velasco.

El hotel de Benito Arenzana, conde de Fuente-Nueva, fue proyectado en julio de 1876, pero lo que en realidad se construyó difiere sensiblemente de la idea original. Consistía ésta en un edificio de tres plantas más una de semisótano. El primer cuerpo iría almohadillado y los otros dos lisos. En la planta principal los huecos centrales, terminados en un medio punto, iban protegidos por pilastras con frontones

(76) A.S.A., Leg. 6-168-75.

(77) «Exterior e interior del panteón de la familia de los Duques de Fernán Núñez», en *I.E.A.*, núm. XL, 30 de octubre de 1890, pág. 252.

independientes, mientras que los dos huecos extremos repiten el tema serliano empleado por Palladio en la basílica vicentina. El último piso lleva una galería abierta con arcos de medio punto, bajo los cuales se ven algunas esculturas. Remata la fachada una leve cornisa sobre pequeñas ménsulas (78). El fino dibujo de la fachada descrita se aparta considerablemente de lo que hoy podemos ver, pues un mal entendido deseo de decoración al modo plateresco dotó a la fachada de una rugosidad que resta pureza al conjunto. Medallones, guirnaldas, hojas, balaústres, conchas, cabezas, pequeñas figuras y el tema de «candelieri», así como la forma adintelada de los vanos, hablan de una importante modificación del proyecto, llevada a cabo por el propio Cubas en 1879 (79), y quizás retocada por Daniel Zavala y Alvarez, que en 1906 añadió un pabellón destinado a Consulado, Cancillería, cuadras y cocheras (80). Los temas decorativos indicados se repiten asimismo en las fachadas de cuatro edificios que el propio Cubas proyectó para la calle de Villalar. Aunque fueron encargo del marqués de Urquijo, esta vez no se trata de una vivienda unifamiliar, sino de una casa de cuartos (81). Las cuatro casas se dan frente dos a dos, ofreciendo la estrecha y corta calle un aspecto muy peculiar debido al ritmo impuesto por los hierros de los balcones. Cada una de las fachadas consta de una planta baja, tres pisos con balcón corrido en saledizo, y una cuarta planta con balcones independientes y muy remetidos. Llevan las fachadas abundante decoración, destacando las magníficas cabezas en altorrelieve dentro de unos medallones, representando a los dioses del panteón romano, tales como Mercurio, Minerva, Apolo, etc. Este clasicismo informa casi todos los temas decorativos, pues además de palmetas, roleos, ménsulas y triglifos, aparece el caduceo de Mercurio en algunos capiteles, cabezas de Helios, etc. Son igualmente interesantes los motivos desarrollados en los hierros de los balcones, que deben figurar entre los mejores de la época, si bien aún continúan la tradición isabelina.

Como grupo de casas que imponen una personalidad a la calle o plaza en que se encuentran, hay que citar las que encargó a Cubas, en 1878, don Narciso Salabert y Pinedo, marqués de la Torrecilla y senador del Reino. Estas casas se conservan, afortunadamente, dando sus fachadas a la plaza de la Independencia, Alfonso XII y Valenzuela. Se proyectaron entre 1878 y 1881. El deseo de Cubas era el de «contribuir al ornato público con la creación de un edificio que si bien no tendrá el carácter monumental de los destinados generalmente a servicios públicos, tampoco será del mezquino de los que se construyen con el fin de obtener un gran interés al capital empleado, a cuyo fin

(78) A.S.A., Leg. 5-405-22: «Expediente promovido por don Ramón Rey, en representación de don Benito Arenzana, Conde de Fuente-Nueva, para construir de nueva planta en la calle de Olózaga, núm. 9».

(79) A.S.A., Leg. 6-440-3.

(80) Ver nota anterior.

(81) A.S.A., Leg. 6-440-2 y 3.

la altura total de las fachadas se disminuirán en un piso menos de la altura de lo preceptuado» (82). Lo que no dice Cubas es que el beneficio que el propietario pudiese sacar de una planta más, lo obtenía subiendo la renta a unos pisos que por su situación, resultaban tener en ellas las típicas ménsulas, roleos sobre dinteles, temas vegetales unos alquileres altísimos. Las fachadas son sobrias, si bien se dan entre los balcones, y una elegante embocadura de éstos de clara inspiración neogriega. El detalle más característico de estas casas es la decoración que pende de la cornisa, cuyo perfil recuerda la forma de un fuelle de mano, y el balconcillo de hierro sobre la cornisa, interrumpido por unos macizos que disimulan la salida de las chimeneas de los distintos cuartos.

Entre los edificios que Cubas proyectó en esta zona del ensanche, citaremos las números 1 (duplicado), 3 y 5 de la calle del Almirante, para la marquesa de Castelflorite, entre 1877 y 1878 (83); las casas 4 y 4 duplicado de Ayala, de 1883, para Lucas de Urquijo (84). De este estilo era la de la calle de Montalbán con vuelta al Paseo del Prado, recientemente derribada.

Sin embargo, la obra de mayor empeño dentro de esta tendencia clasicista, inseparable y paralela de su hacer neogótico, es el Museo Antropológico del doctor González Velasco (85).

Cubas conoció a este hombre en París cuando volvía de su viaje por Italia, es decir, en el momento en que nuestro arquitecto se hallaba, por así decirlo, bajo los efectos de toda la arquitectura clásica vista en aquel país. González Velasco le habló de su proyecto de construir un edificio monumental en honor a la ciencia, en donde a su vez se pudiesen exponer los objetos por él reunidos a modo de Museo. Dicho proyecto se vio realizado, y el 29 de abril de 1875 se inauguró solemnemente el edificio. Constaba de una amplia sala rectangular con una cubierta de hierro y cristal, de cuatro paños. Su fachada se abre en uno de los lados menores, y está compuesta por un pórtico tetrástilo de orden jónico, con su frontón correspondiente, todo dentro de un estilo neogriego con mezcla de elementos romanos, tales como el podio y escalera. Antes de sufrir la reciente y absurda modificación, se podía ver en el tímpano del frontón una cabeza de Atenea, en altorrelieve, mientras que las acróteras figuraban una palmeta y dos esfinges aladas. Asimismo, flanqueando la escalera, se encontraban dos esta-

(82) A.S.A., Leg. 5-467-3: «Expediente promovido por don Ramón Rey en nombre del señor Marqués de la Torreçilla, en solicitud de licencia para edificar de nueva planta en un solar situado en la plaza de la Independencia con vuelta a la calle de Granada, señalado con la letra E de la 1.ª manzana». Véase también A.S.A., Legs. 6-134-15, 6-440-3 y 6-404-17.

(83) A.S.A., Leg. 5-406-10: «Expediente promovido por D. Calixto Mena, en solicitud de licencia para construir de nueva planta las casas núms. 1 duplicado, 3 y 5 de la calle del Almirante», y A.S.A., Leg. 6-440-2.

(84) A.S.A., Leg. 6-172-98.

(85) Actual Museo Etnológico en la calle Alfonso XII, núm. 86.

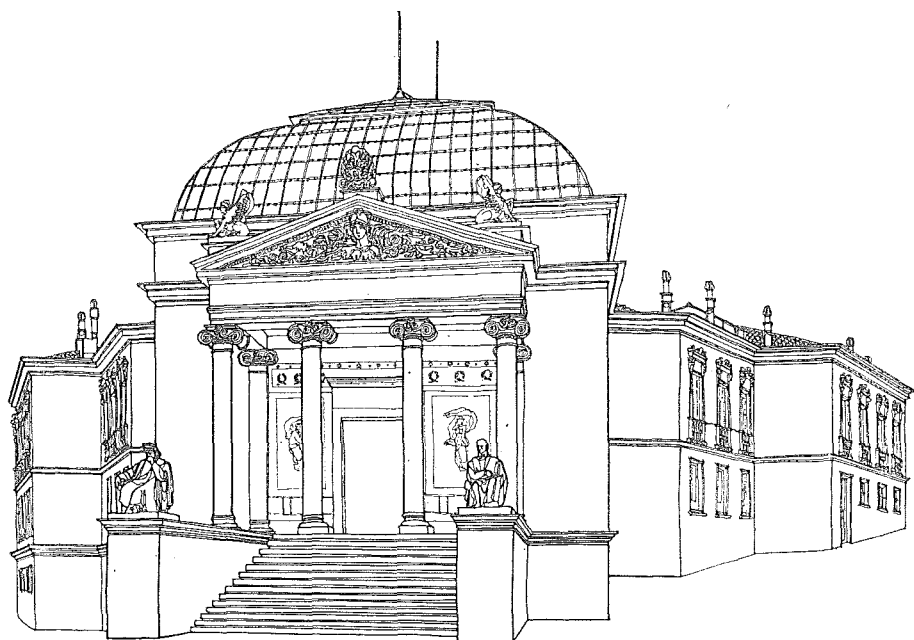


Fig. 32.—Marqués de Cubas: Museo Antropológico, hoy Museo Etnológico (R. Muñoz).

tuas sedentes. La de la izquierda correspondía a Miguel Servet, obra del escultor Elías Martín, y la de la derecha, al divino Vallés, ejecutada por Ramón Subirat. En el friso podía leerse: NOSCE TE IPSUM. En el interior se exhibía en vitrinas la colección del doctor González Velasco. Una galería de hierro facilitaba el acceso al cuerpo alto de las vitrinas. Junto al Museo, Cubas proyectó una vivienda de igual carácter neogriego (86).

Cubas siguió trabajando en la arquitectura doméstica durante toda su vida, llegando a crear un tipo de fachada con carácter propio, muy medida, con elementos neogriegos, entre los que se deben citar las palmetas, los hierros en forma de aspa dentro de un rectángulo, orejas en la embocadura de los huecos a la altura del dintel, etc. Como ejemplos muy característicos recordaremos la casa número 14 de la calle de la Encarnación, con vuelta a la plaza de los Ministerios (87), de 1878, de José Gil; el antiguo número 6 de la calle de la Princesa, del duque de Fernán Núñez, de 1881 (88); el número 3 de la calle de

(86) «El Museo Antropológico», en *I.E.A.*, núm. XVII, 8 de mayo de 1875.

(87) *A.S.A.*, Leg. 6-440-2.

(88) *A.S.A.*, Leg. 5-405-47.

Góngora, propiedad de Joaquín López-Dóriga, de 1880-81 (89); el número 20 de la calle Real (90); el número 35 de la calle de Preciados, con vuelta a la de la Ternerera, en cuya memoria del proyecto Cubas decía que «su sencilla pero decorosa ornamentación contribuirá al ornato público» (91); casas números 6 y 8 modernos, antiguos 17 y 18 de la manzana número 16, en la calle de las Aguas (92), y el número 5 de la antigua calle de la Primavera, de 1880, propiedad del marqués de Urquijo (93). No es, ni mucho menos, exhaustiva esta relación, pero da una idea del carácter de estas obras y de la gran capacidad de trabajo de nuestro arquitecto.

Hizo además obras importantes en provincias, y aquí volvemos a enlazar con el neogoticismo interrumpido. Su proyecto más notable fue sin duda la mal llamada «reconstrucción» del castillo de Butrón, en Vizcaya. En realidad, no se trata de tal reconstrucción, sino de una creación totalmente original y nueva, pues cuando él llegó sólo se conservaban el arranque de unos cubos y restos de lo que debió de ser la torre del homenaje (94). Cubas ideó un castillo de exigente traza gótica, de magnífico efecto, y enclavado en un paisaje que por su belleza pueden parangonarse con él los famosos castillos que por aquellos años construía Luis II de Baviera, o con el castillo de Pena en Sintra, de Fernando II de Portugal. La diferencia estriba tan sólo en que el de Butrón se debe a la iniciativa privada, pero, por lo demás, el pintoresquismo arquitectónico de la recreación gótica es análogo, haciendo notar que en el caso de Cubas este neogoticismo se encuentra muy templado, sin ningún tipo de delirios románticos como pueden verse en las citadas obras de Luis II y Fernando II. Ello ha motivado que es algunos casos se halla considerado el castillo de Butrón como un efectivo castillo medieval. En nuestro país sólo encontraremos obras parecidas en la región catalana, si bien ninguno alcanza la belleza del de Cubas.

Para Bilbao proyectó el colegio y capilla del Sagrado Corazón, y la Universidad Católica de Deusto. Hizo igualmente las escuelas de niños

(89) A.S.A., Leg. 5-476-74: «Expediente promovido por D. Ramón Rey, en nombre de D. Joaquín López-Dóriga para edificar de nueva planta una casa sobre el solar número 3 de la calle de Góngora». Ver también A.S.A., Leg. 6-404-17.

(90) A.S.A., Leg. 5-300-50: «Expediente concediendo a D. Francisco Picazo licencia para edificar en la calle Real... a la de Olid». Este expediente lleva fecha de 9 de junio de 1879. Sobre el mismo edificio, nuevo expediente en el A.S.A., Leg. 6-424-4, con fecha de 15 de marzo de 1880.

(91) A.S.A., Leg. 5-466-58: «Expediente promovido por D. Ramón del Rey, en representación de los Sres. D. José Gil y hermano, para construir de nueva planta una casa sobre el solar número 35 de la calle de Preciados con vuelta a la de la Ternerera, número 5». Este expediente lleva fecha de 9 de febrero de 1878, y sobre el mismo edificio nuevo expediente en el A.S.A., Leg. 6-440-3, con fecha de julio de 1879.

(92) A.S.A., Leg. 6-440-3.

(93) Ver nota anterior.

(94) Así se desprende de un grabado publicado en el *S.P.E.*, núm. 36, 1842, página 281.

y niñas de Llodio y Murga (Alava) (95), y, finalmente, para el duque de Alba proyectó su sepulcro en Salamanca (96).

Toda esta labor edilicia, entre cuyos clientes se encontraba gran parte de la aristocracia madrileña, con la que llegó a entroncar, que aprovechó la venta de solares del Ensanche para invertir allí su capital, dio a Cubas gran renombre. Desde 1886 fue marqués de Cubas, y desde 1893, marqués de Fontalba. El trato frecuente con personas pertenecientes al mundo de la política fue inclinándolo a nuestro arquitecto a participar también en aquella actividad. En este sentido, desempeñó los cargos de Senador, por la provincia de Avila, y de diputado, por la de Madrid. Su actuación más importante en el mundo de la política tuvo lugar al ser elegido, en 1892, alcalde presidente del Ayuntamiento de Madrid, afiliándose por entonces al partido de la Unión Conservadora, que encabezaba Francisco Silvela. En el Ayuntamiento emprendió una campaña de higiene administrativa tal, que al parecer motivó la caída del ministerio Cánovas, y la escisión del Partido Conservador. Es esta faceta de alcance político la que perfila aún mejor a nuestro arquitecto como figura típicamente representativa del siglo XIX.

LAM. XL. - B

Fue además vocal de la Comisión Central de Monumentos, presidente de la Sociedad Central de Arquitectos, y pertenecía a un sinnúmero de Juntas, Asilos y Sociedades Benéficas. Su muerte, ocurrida el 2 de enero de 1899, fue muy sentida en Madrid.

FEDERICO APARICI Y JUAN BAUTISTA LAZARO

Así como Cubas se dedicó plenamente al ejercicio de su profesión, en un plano práctico, real, Federico Aparici y Soriano, adscrito igualmente a este historicismo neogótico, fue, sobre todo, un gran teórico. Frente a Cubas como arquitecto-constructor, Aparici representa otro tipo, el de arquitecto-profesor. En efecto, Aparici, nacido en Valencia en 1832, hizo sus estudios en la recién creada Escuela de Arquitectura de Madrid, alcanzando el título de arquitecto en 1855. Desde entonces toda su vida está ligada a la de este centro, donde ejerció su labor docente como catedrático de Construcción (97), siendo después director de la Escuela desde 1896 hasta el año de su jubilación, en 1910, después de cincuenta años dedicados a la enseñanza. Es este un he-

(95) E. M. Repullés y Vargas: «Marqués de Cubas», en A. y Co., núm. 46, cuaderno 2.º, 1899, pág. 32.

(96) CABELLO y LAPIEDRA: «El Marqués de Cubas. Necrología», en A. y Co., número 46, cuad. 2.º, 1899, págs. 21 y ss. Véase también PEDRO NAVASCUES PALACIO, obra citada en la nota 135 del capítulo III.

(97) Publicó para su cátedra unos *Apuntes de Construcción*, Madrid, 1885-86, y *Elementos fundamentales de Construcción*, Madrid, s.a.

cho que hay que tener en cuenta en el momento de examinar las escasas obras que de él conocemos.

La primera creación importante de Aparici data de 1854, cuando siendo todavía alumno de la Escuela se presentó a un concurso abierto con motivo de la creación de un monumento funerario en honor de Mendizábal, Argüelles y Calatrava. Su proyecto fue premiado, y tras su ejecución, se inauguró en el cementerio de San Nicolás el 20 de febrero de 1857 (98). El sencillo monumento consta de un cuerpo cilíndrico terminado en un cono recubierto de escamas, rematado todo ello por una alegoría de la Libertad, obra del escultor Ponciano Ponzano. Bajo la cornisa, de perfil clásico, se desarrolla un friso con relieves al modo jónico. Lleva además el monumento tres estatuas que representan la Pureza, la Reforma y el Gobierno, bajo las cuales se leen, respectivamente, los nombres de Argüelles, Calatrava y Mendizábal, obra del escultor Sabino Medina. En el reducido espacio interior puede verse una pintura alegórica debida a Leopoldo Sánchez del Vierzo. Esta obra primeriza tiene todos los caracteres del proyecto de un estudiante, al intentar hermanar elementos clásicos aprendidos en las aulas (friso, cornisa, esculturas) con formas originales y caprichosas (cubierta de escamas, túmulo circular muy elevado), propias de una etapa de formación.

Sin embargo, su obra posterior iba a tener un matiz muy distinto, pues pronto se dejó sugestionar por los escritos de Viollet-le-Duc, pasando a formar parte del grupo de arquitectos que hemos llamado historicistas. Hacia 1880 levantaría la iglesia de las Salesas Reales, en la calle García Morato, dentro de un sobrio estilo neogótico sin la verbosidad tardorromántica de que le hubiera dotado Cubas. Más tarde hizo el sencillo Asilo de Ancianos Rojas, en la calle Fernández de la Hoz (1901-1905). Pero la obra que más justa fama ha dado a Aparici se encuentra fuera de Madrid: la imponente colegiata de Covadonga. Para ella eligió no el gótico, sino el románico del siglo XII, con fuerte influencia francesa. El edificio es de lo mejor de nuestra arquitectura neomedieval, y junto con el castillo de Butrón de Cubas, muestra el grado de madurez alcanzado por nuestros arquitectos en el último tercio del siglo. El programa desarrollado allí por Aparici es sencillo, con menos pretensiones que la catedral de la Almudena, pero también mejor resuelta en su planteamiento. No habiéndose ejecutado el proyecto que para Covadonga hiciera Ventura Rodríguez, tan largamente ponderado por Jovellanos, se encargó a Aparici la elaboración de una nueva traza. Este diseñó una iglesia de planta basilical, tres naves y crucero. En la cabecera, tres ábsides correspondiendo a las tres naves. La fachada está flanqueada por dos torres que terminan en sendas agujas sobre el cuerpo de campanas. Todo el edificio está dibujado con gran severidad, lo que quizás le da cierta frialdad debido al riguroso

(98) «Monumento en Memoria de Argüelles y Mendizábal», en *El Museo Universal*, núm. 3, 15 de febrero de 1857, pág. 24.

ajuste a un programa excesivamente teórico. Como bien advirtió Gaya, la colegiata de Covadonga tiene indudable parentesco con el románico normando de Caen, al que habría que añadir una fuerte influencia de los dibujos y croquis de Viollet-le-Duc. Erigido sobre un extraordinario paisaje, que entrañaba la dificultad del asentamiento de la fábrica sobre un terreno abrupto y desigual, y resuelto mediante la construcción de una gran terraza, el edificio cumple debidamente su cometido, cuyo significado no es preciso aclarar.

Tuvo también Aparici participación en el proyecto del Hospital de Epilépticos, en el término llamado de «Las Piqueñas», en Carabanchel, si bien parece que es a Enrique Fort a quien se debe el planteamiento general del edificio, que en su día fue tenido como modelo. Es todo él de ladrillo, muy frecuente en las obras de Fort, y en cambio muy extraño en las de Aparici. Poco más es lo que hoy conocemos de este arquitecto. Sabemos que hizo algunas casas para particulares en Madrid, tales como el número 20 de la calle de Rey Francisco, en el nuevo barrio de Argüelles (99), pero ejemplos aislados como éste no nos permiten llegar a definir su estilo. Murió en Madrid en 1917, legando su magnífica biblioteca a la Escuela de Arquitectura, a la cual había consagrado su vida.

Cierra este trío de arquitectos, que hemos llamado historicistas, Juan Bautista Lázaro. Su obra podría estudiarse igualmente dentro del capítulo neomudéjar; sin embargo, dada su formación junto a Aparici y la viva admiración que sintió por Madrazo, nos inclina a incluirlo en este apartado. Al mismo tiempo, el neogoticismo de Lázaro, que incorpora elementos típicamente mudéjares, es un buen puente para abordar el originalísimo tema de la arquitectura neomudéjar.

Juan Bautista Lázaro de Diego nació en León en 1849, alcanzando el título de arquitecto en 1874. Como apunta Román Loredo, fueron Aparici y Madrazo los que le llevaron hacia el neomedievalismo historicista, si bien con la novedad, respecto a aquéllos, de revestir de ornamentación mudéjar las estructuras neogóticas. En 1875 fue nombrado arquitecto municipal de Avila, y más tarde arquitecto diocesano, pasando en 1884 a serlo de Toledo (100). Tantos años de trabajo en estas ciudades monumentales fueron acicate constante para terminar de decidir su vocación arquitectónica hacia el medievalismo, teniendo en ello gran peso también los trabajos de restauración efectuados en las murallas y convento de Santo Tomás, en Avila (101), así como las de Santa Cristina de Lena (102), San Miguel de Escalada, claustro de la colegiata de Santillana y monasterio de Caleruega. No obstante, la

(99) A.S.A., Leg. 6-440-3.

(100) A.A.S.F., Leg. 1-44: «Hoja de servicios del Arquitecto Excmo. Sr. D. Juan Bautista Lázaro de Diego».

(101) Juan Bautista Lázaro: «Restauración de Santo Tomás de Avila», en *Anales de la Construcción y de la Industria*, núm. 10, 25 de agosto de 1876.

(102) JUAN BAUTISTA LAZARO: *Ermida de Santa Cristina de Lena (Oviedo). Reseña de las obras hechas para su restauración*, Madrid, 1894.

obra de mayor envergadura de Lázaro, como arquitecto restaurador, fue la terminación de las obras de la catedral de León. El tema de la restauración de la catedral de su ciudad natal, y como discípulo de Madrazo que era, interesó siempre a Lázaro, quien, en 1885 y 1888, publicó unas conferencias en las «Anales de la Construcción y de la Industria» sobre varios aspectos de la labor realizada. Muerto Demetrio de los Ríos, se nombró a Lázaro, en 1892, para que llevara a feliz término el esfuerzo de tantos años. Este hizo una de las operaciones más difíciles y comprometidas que, como dice Repullés, «se había ido retrasando por temor al resultado» (103), a saber, el descimbramiento de las bóvedas. Acometió también la difícil y delicada tarea de la restauración de las vidrieras, rehaciéndose, o reparándose según los casos, unos 800 metros cuadrados, entre 1892 y 1897. Las cuarenta y cinco vidrieras de las capillas absidiales fueron restauradas en 1898, y al año siguiente se colocaron las que hubieron de hacerse de nuevo *por haberse perdido totalmente*.

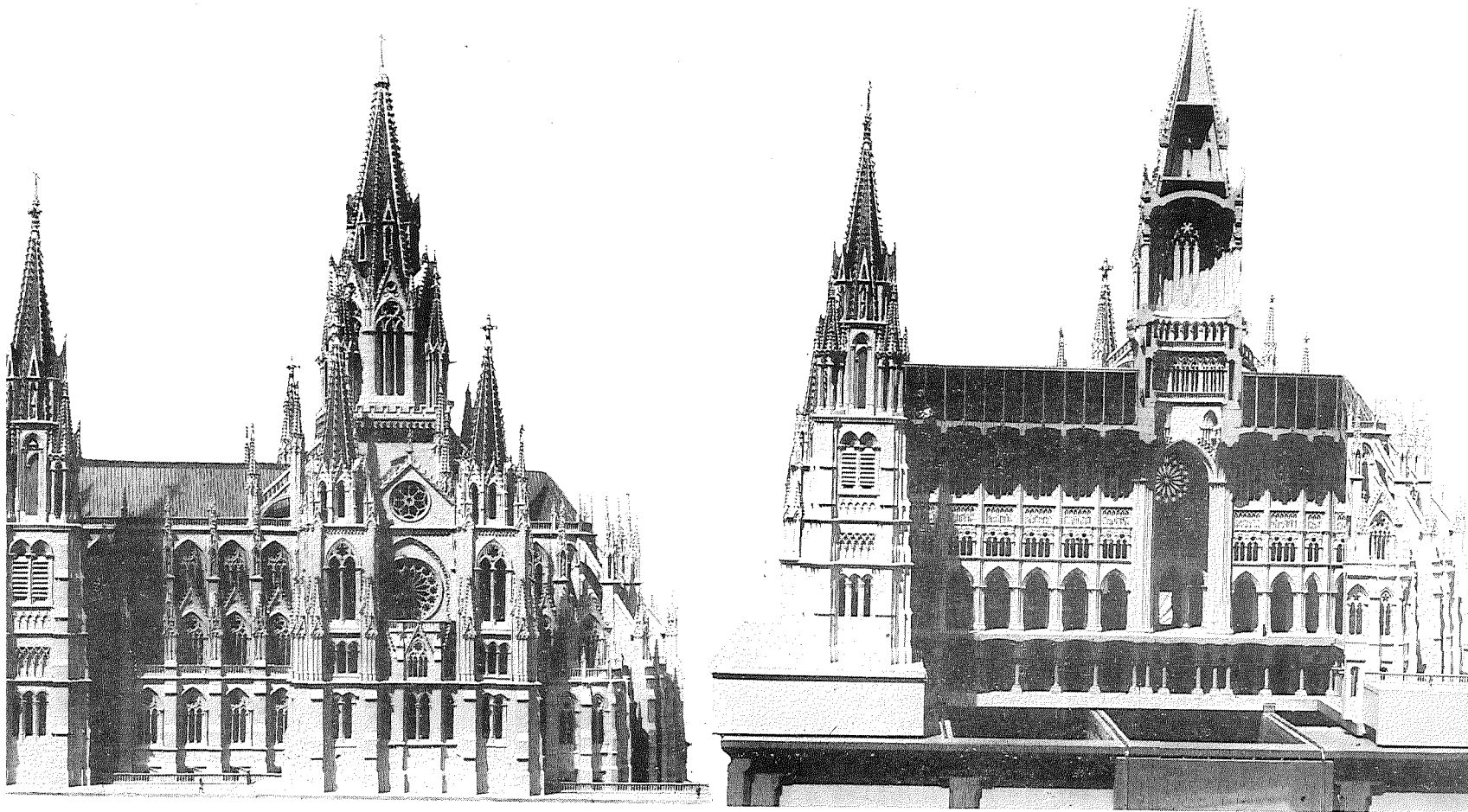
Este interés por lo accesorio a la arquitectura da una nueva dimensión a la obra de Lázaro, pues fue para él constante preocupación el lograr de nuevo una verdadera integración de las artes en torno a la arquitectura, tal y como sucedió en la Edad Media. Fue éste el tema expuesto en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, que tuvo lugar en diciembre de 1906 (104). En efecto, hierro, cerámica, vidrio, pintura y escultura desempeñan en la arquitectura de Lázaro un papel importante (105). El profundo conocimiento de lo que hoy llamamos artes industriales y su aplicación —no debe olvidarse que fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios— le llevó a escribir interesantes monografías, como la que le premió la Real Academia de la Historia, «Monografía acerca de la pintura del Vidrio». Era ésta el resultado de la labor llevada a cabo en el pequeño taller que al pie de la catedral de León hubo de montar. La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897 concedió a Lázaro una medalla de oro por todos estos trabajos. La catedral de León, abierta al culto de nuevo en 1901, debe a Lázaro el haber puesto punto final a los trabajos de restauración que iniciara Laviña y seguidos luego por Madrazo y Demetrio de los Ríos. Hasta aquí la obra de Lázaro como restaurador; veamos ahora su propia arquitectura.

Los dos arquitectos que más trabajaron para instituciones religiosas durante la época de la Restauración alfonsina fueron, sin duda, Cubas y Lázaro. Pero así como en el primero encontramos también arquitectura doméstica, señorial, etc., Lázaro en cambio hizo casi exclu-

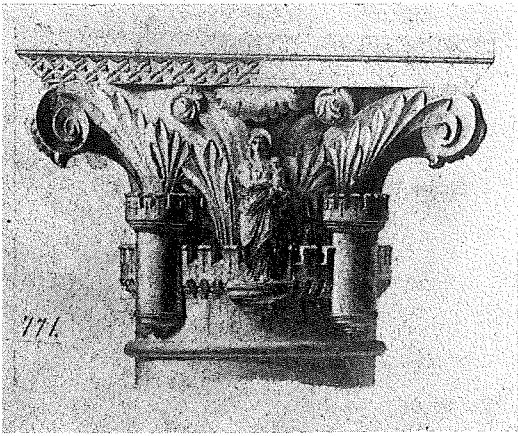
(103) REPULLES: «Necrología de Juan Bautista Lázaro», en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 52, 1919, págs. 257-263.

(104) JUAN BAUTISTA LAZARO: *Las Artes Decorativas. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 16 de diciembre de 1906*, Madrid, 1906.

(105) CABELLO Y LAPIEDRA: «Recepción Pública del Excmo. Sr. D. Juan Bautista Lázaro, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en *A. y Co.*, número 174, año XI, 1906, págs. 8 y ss.



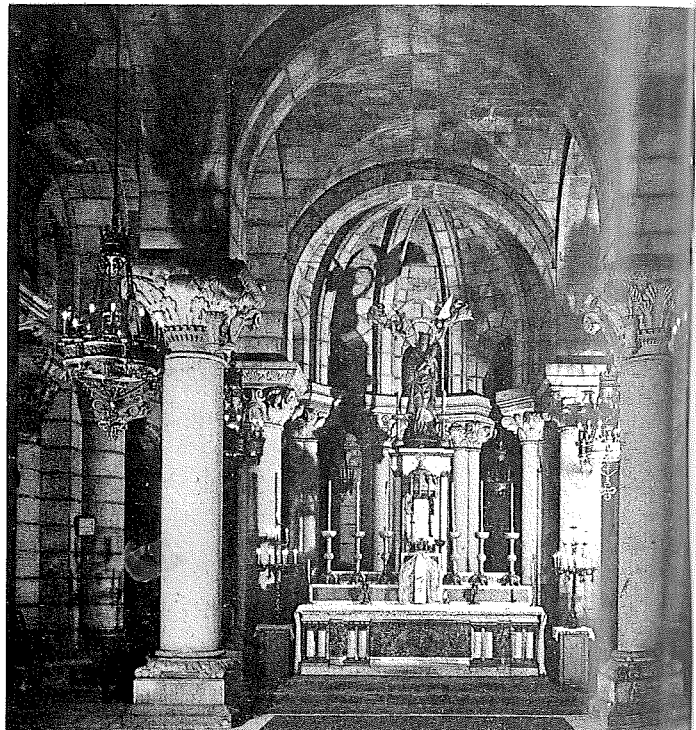
LAM. XXXIX.—Marqués de Cubas: Modelo en madera, desmontable, para la catedral de la Almudena (h. 1881).



A



B



C

LAM. XL.—Marqués de Cubas: A) Dibujo de un capitel para la cripta de la Almudena. B) Retrato del arquitecto. C) Cripta de la Almudena (1883-1911).

sivamente arquitectura religiosa, dentro siempre de un goticismo de apariencia mudéjar. Quizás sea éste el rasgo más destacado de su obra, compartido con el gran interés por la incorporación de las artes decorativas a la arquitectura.

Entre 1885 y 1906, y dentro de este estilo gótico-mudéjar, construyó en Madrid el convento y escuela del Beato Alonso de Orozco, el colegio y capilla de Loreto —vulgarmente conocido por «Las Ursulinas»—, el convento de las Madres Agustinas de la calle de Hermanos Miralles, la iglesia de los Redentoristas, el convento de Concepcionistas de la calle Blasco de Garay, iglesia de San Vicente de Paul, y el asilo de San Diego y San Nicolás, fundación de los marqueses de Vallejo, en el paseo del Cisne.

El convento del Beato Orozco, hoy derribado, debía tener un aspecto muy parecido al del actual hospital de la Latina (106), que también es de este arquitecto. Estaba en la calle Goya, poniéndose la primera piedra el 17 de junio de 1885, es decir, a los dos años de la beatificación del citado Orozco. En enero de 1887 se inauguró, cuando era aún arquitecto diocesano de Toledo. Tenía el edificio una larga fachada a la calle Goya con dos plantas, siendo sus huecos de clara traza gótico-mudéjar. Claustro e iglesia se cubrían con interesante bóveda nervada, solucionada de modo original, «pues en ella (por primera vez en Madrid y quizás en España) se utiliza el hierro para la crucería de las bóvedas, hechas en sus plementos de loseta de Bisbal, y dispuestos para sostener directamente la cubierta sin intermedio de armadura alguna» (107). La escuela para niñas, incorporada al edificio, llevaba igualmente amplios ventanales góticos. El edificio era todo de ladrillo, como será característico en la obra de Lázaro a partir de entonces.

En cuanto al colegio de las Ursulinas, diremos que se aparta un tanto de este grupo de edificios, si bien su iglesia encaja perfectamente con las que a continuación veremos. Sin embargo, su estructura se halla ligada de tal forma al conjunto del edificio, que desde la fachada no se adivina su presencia. Su aspecto general es el de un edificio civil, de planta rectangular con dos pabellones en los extremos del rectángulo ligeramente salientes. Consta de cuatro plantas, marcándose en el alzado de la fachada la mayor importancia de tres ejes (uno central y dos extremos) por unos piñones escalonados, muy frecuentes en la arquitectura del último tercio de siglo. Todos los huecos que caen bajo estos piñones llevan arcos de medio punto, mientras que los de los paños intermedios son adintelados. De nuevo es el ladrillo el material de construcción empleado, con el cual se ejecutan algunas labores de inspiración mudéjar (108).

(106) Calle de Toledo, núm. 52.

(107) «Madrid. Casa religiosa y escuela del Beato Alonso de Orozco, inauguradas el 23 de enero último», en *I.E.A.*, núm. VI, 15 de febrero de 1887, pág. 109.

(108) «Colegio llamado "Las Ursulinas"», en *I.E.A.*, núm. XLV, 8 de diciembre de 1891, pág. 349.

Del resto de las construcciones citadas merece especial atención la iglesia de San Vicente de Paul, en la calle de García de Paredes. Se trata de la obra más representativa de su personal estilo. La iglesia, a la que está unida la Casa-Misión, tiene planta de tres naves y girola. Todos sus tramos se cubren con bóvedas cuatrimpartitas excepto en la girola, donde, repitiendo la solución de la catedral de Toledo, alternan tramos rectangulares con otros triangulares con terceletes en las bóvedas. Cuenta con un pequeño triforio y una tribuna en alto a los pies para el órgano. Su fachada principal se halla flanqueada por dos pesadas torres de planta cuadrada, que en su cuerpo de campanas se convierte en un prisma octogonal que soporta un pesado remate a modo de aguja. Como elementos importantes de la fachada hay que señalar la portada de cantería y la decoración cerámica del tímpano, donde se representa al Salvador con la leyenda «Evangelizare pauperibus misit me» (lema de la Congregación Paul), salida del taller de Daniel Zuloaga. En lo alto de la fachada va un rosetón de piedra inspirado muy de cerca en el de la catedral de Valencia. La fachada lateral, del lado de la epístola, repite minuciosamente temas y detalles decorativos de la arquitectura mudéjar toledana, logrando un resultado agradable y sacando gran partido al ladrillo, sobre todo en el muro alto de la nave central, de composición más personal e inspirada. Complemento imprescindible e interesante de la arquitectura de San Vicente de Paul es, además de la ya citada decoración cerámica, la bellísima rejería, seguramente la mejor que podamos encontrar en Madrid en este estilo neogótico, y las vidrieras de los ventanales, debidas a Guillermo Alonso Bolinaga y a Salvador Castro. En las obras, que duraron cuatro años, intervino también el arquitecto Narciso Clavería, conde de Manila, corriendo la cuestión de albañilería y replanteos a cargo del maestro de obras José Peña (109).

Además de este goticismo mudéjar, Lázaro abordó igualmente estructuras románicas, al igual que lo habían hecho Cubas y Aparici. Románica de ladrillo es la iglesia del Pilar de la Guindalera, de 1883 (110), y románica en buena cantería la iglesia de las Reparadoras de la calle de Fomento, donde cabe ver el rigor historicista en la reproducción de los elementos arquitectónicos, que hace del edificio una obra en cierto modo impersonal. Dicha iglesia recuerda muy de cerca la iglesia de Reparadoras de San Sebastián, ciudad en la que hizo la iglesia de San Ignacio, de los Padres Jesuitas.

Otras construcciones de menor importancia son los dos panteones que hizo en el cementerio de San Isidro, uno gótico en piedra, y mudéjar de ladrillo el segundo. El primero fue encargo de los condes de Villapadierna. Como ejemplo de arquitectura doméstica, en la que trabajó muy poco, podría citarse la casa de Nicolás María Allende Sala-

(109) «Iglesia de San Vicente de Paul», en *A. y Co.*, año X, núm. 162, 1906.

(110) Fue inaugurada el 12 de octubre de 1883, habiendo hecho Lázaro el proyecto gratuitamente. (*I.E.A.*, núm. XLI, 8 de noviembre de 1883, pág. 272.)

zar, en la calle Tutor, con vuelta a Ventura Rodríguez, recientemente derribada (111).

Lázaro trabajó mucho para provincias, señalándose como más importantes las siguientes obras: Monasterio de Religiosas Salesas, en Burgos; hospital de Pradoluengo (provincia de Burgos), iglesia de Cedillo de la Sierra (provincia de Cáceres); iglesia de Sabucedo (provincia de Orense); convento de Agustinos de Valladolid; proyecto de Casa Consistorial para Valladolid (no ejecutado, pero premiado y adquirido por el Estado); cementerio de La Bañeza (provincia de León); ampliación del hospicio de Astorga (provincia de León); ampliación del hospital de León; reconstrucción del seminario de San Froilán, en León; decoración del salón de actos de la Diputación de León; panteón del duque de Alba en Loeches (provincia de Madrid).

También Lázaro fue diputado a Cortes por el distrito de León, en 1896. Esta tarea, sumada al exceso de trabajo, hizo enfermar a nuestro arquitecto que por agotamiento tuvo que internarse, en febrero de 1908, en el sanatorio de San José, de Ciempozuelos. Tras breves salidas y ante el trágico giro de su enfermedad mental, se le recluyó definitivamente hasta que falleció allí, el 20 de diciembre de 1919.

EL NEOMUDEJAR COMO EXPRESION CASTIZA DEL HISTORICISMO

El historicismo trajo consigo no sólo la restauración de estilos «internacionales», como el gótico, románico, bizantino, etc., sino que además despertó otros aspectos de carácter nacionalista. Entre ellos destaca el llamado neomudéjar, que tuvo como foco principal a Madrid. Si el mudéjar fue toledano, puede decirse que en principio el neomudéjar fue madrileño. Efectivamente, una arquitectura de ladrillo, de rápida construcción y bajo coste, fue creciendo en Madrid, a medida que la ciudad se ensanchaba por el barrio de Salamanca o de Argüelles. Sus fachadas se decoraron con motivos mudéjares, tratados con mayor o menor libertad según los casos, y así fueron surgiendo no sólo casas particulares, sino también iglesias, hospitales, edificios de esparcimiento, etc., con un carácter netamente madrileño, y que suponen una de las aportaciones más importantes a la arquitectura del siglo XIX.

Recientemente, y con motivo del derribo de algunos de estos edificios de indudable valor arquitectónico, el neomudéjar ha sido objeto de una viva polémica en periódicos, revistas y conferencias (112),

(111) A. y Co., abril de 1899.

(112) F. CHUECA GOITIA: «El neomudéjar, última víctima de la piqueta madrileña». Conferencia pronunciada en el salón de actos del Ministerio de la Vivienda el día 6 de febrero de 1970.

hasta llegar a montarse una interesante exposición monográfica sobre dicho tema (113). Sin embargo, no todo lo que allí se expuso podía considerarse como neomudéjar, sino como simple y buena arquitectura de ladrillo, pero desligada de lo que aquí llamaremos neomudéjar, en el que se ha de dar como indispensable un matiz historicista.

Un interesante artículo, recientemente aparecido, sobre el neomudéjar (114) tendía igualmente a englobar como neomudéjar a obras y arquitectos que para nosotros tienen muy distinta significación, por lo cual hemos preferido colocarlos bien dentro de la tendencia neogótica (como Cubas o Lázaro), bien dentro del eclecticismo (Fort o García Nava).

Son tres los arquitectos que, a nuestro juicio, responden de forma clara a lo que entendemos como neomudéjar, Rodríguez Ayuso, Alvarez Capra y Carlos Velasco.

LAM. XLI. - C

La figura principal es sin duda Emilio Rodríguez Ayuso, que pasa por ser el iniciador de la nueva tendencia, sin perder de vista que el propio Lorenzo Alvarez Capra colaboró con él, en el primer edificio que encabeza la serie neomudéjar, la plaza de toros de Madrid (derribada), de 1874. Rodríguez Ayuso había nacido en Madrid en 1845, e hizo sus estudios preparatorios para ingresar en la Escuela de Arquitectura en la Academia que regía un tal Carbonell. En 1863 ingresó en la Escuela, y salió de ella con el título, tras una brillante carrera, en 1869. Su primera obra importante fue la Escuela-Modelo de Madrid, sobre el solar del antiguo convento de las Maravillas. Se abrió al parecer un concurso en el mismo año de 1869, al que se presentó Rodríguez Ayuso junto con Repullés. La primera piedra se colocó el 29 de septiembre de 1869, conmemorando así el primer aniversario de la Gloriosa, pero las obras se hubieron de retrasar bastante, hasta inaugurarse en abril de 1884 (115). El edificio, ante la plaza del Dos de Mayo y Palma Alta, fue en su día el centro de enseñanza más moderno del país, para el cual se adquirió el material pedagógico en Suiza y Bélgica. Actualmente y tras la reforma sufrida en 1958, no queda sino la escalera principal, en la que es posible ver la huella de Ayuso. Su estilo no tenía nada de neomudéjar, acercándose más bien a un neogriego típico, con una forma muy característica de rematar los huecos con dinteles en piedra que acusan lo que podríamos llamar antefijas, dos en los extremos vistas de perfil y una central de frente.

Tanto en los dinteles, como en las jambas de las puertas y en unos paneles aislados, aparece un tema muy madrileño de decoración incisa y que acompaña a estos edificios de carácter neogrie-

(113) Exposición organizada por la EXCO en el Ministerio de la Vivienda durante el mes de febrero de 1970.

(114) ADOLFO GONZALEZ AMEZQUETA: «Número dedicado a la Arquitectura neomudéjar madrileña de los siglos XIX y XX», en *Arquitectura*, núm. 125, 1969.

(115) MODESTO FERNANDEZ Y GONZALEZ: «La Escuela-Modelo de Madrid», en *I.E.A.*, núm. XVI, 30 de abril de 1884, págs. 274-275.

go (116), a base de palmetas, tallos y hojas, dándose allí también un tema muy repetido en Ayuso, el de la estrella de cinco puntas.

Pero la obra más significativa de este arquitecto es la antigua plaza de toros en la carretera de Aragón. La primera plaza se encontraba cerca de la puerta de Alcalá, en lo que hoy son las primeras manzanas del barrio de Salamanca, siendo precisa su demolición para poder llevar a cabo el ensanche. Su derribo se efectuó en 1874, es decir, el mismo año en que se inauguraba la de Rodríguez Ayuso y Alvarez Capra. Pero a esta segunda plaza le llegó también el momento en que se vio alcanzada. El plan de ordenación de la ciudad no supo conservarla, y se derribó en 1934, perdiendo con ello un edificio que hoy sería orgullo de nuestra ciudad, como lo puede ser para Lisboa su Praça de Touros do Campo Pequeno, construida en 1890 por el arquitecto Antonio José Dias da Silva, que evidentemente se inspiró en la de Ayuso y Capra (117). En 1934 se inauguró la nueva plaza de las Ventas, construida entre 1919 y 1932 por los arquitectos Espelúis y Mupoz Monasterio, recordando el mismo estilo neomudéjar de Ayuso, pero sin la fuerza y originalidad de éste.

LAM. XLII

Si bien se habla siempre de Ayuso al referirse a la antigua plaza de toros, hay que tener presente que también intervino en el proyecto Alvarez Capra, y que su intervención no sólo no fue pequeña, sino que me inclino a creer que a él se debe, y no a Ayuso, la genialidad de adoptar el estilo mudéjar. La razón es que no conocemos ninguna obra neomudéjar de Ayuso con anterioridad a 1874, mientras que, como se verá más adelante, Alvarez Capra diseñó el pabellón español en la Exposición Universal de Viena, de 1873, en un estilo neomudéjar muy próximo al del primer proyecto de la plaza de toros.

En efecto, existió un primer proyecto, en el que después se introdujeron algunas variantes. Esencialmente constaba de un ruedo al que se adosaban las dependencias propias del edificio tales como toriles, chiqueros, cuadras, enfermería, capilla y demás servicios. Exteriormente tenía tres plantas, que correspondían en el interior a las gradas bajas y a dos pisos de balcones. Todo el paramento era de ladrillo de dos colores, alternando fajas horizontales de uno y otro color, alternancia que también se daba en las dovelas de los arcos de herradura con un cierto aire cordobés. Esta policromía es la misma empleada en el pabellón de Viena por Alvarez Capra. Sobre la línea de la cornisa aparecían unas almenas escalonadas, también al

(116) En el *Vocabulario de términos de arte*, de J. ADELIN, traducido y anotado por JOSE RAMON MELIDA y publicado en Madrid en 1887, se lee lo siguiente sobre el término «neo-griego»: «Dícese particularmente en Arquitectura de un estilo inspirado en los órdenes griegos y caracterizado, sobre todo, por un partido de ornamentación compuesto de motivos escultóricos de poco resalto, *follajes grabados*, grandes superficies lisas y molduras de perfil muy prolongado».

(117) JOSE-AUGUSTO FRANÇA: *A Arte em Portugal no século XIX*, t. II, Lisboa, 1967, págs. 20-21.

modo cordobés [118]. Este primer proyecto se vio ligeramente modificado después, desechándose el empleo del ladrillo de dos colores y dotando a la construcción de una fachada de mayor altura que el resto del edificio. Lleva aquélla un gran arco de herradura polilobulado, y un ático escalonado que disimula la mayor elevación de la cubierta en esta zona. Interiormente lo más notable era el empleo del hierro en su construcción, especialmente en los dos cuerpos de balcones que sostienen finas columnillas de fundición, con capiteles que se inspiran en lo granadino. Su estilo recuerda a los teatros y circos de Ortiz de Villajos. Recordemos aquí lo dicho anteriormente sobre la utilización del hierro en edificios de espectáculos públicos. Lo que tiene de neomudéjar el edificio radica en los arcos gemelos de herradura, labores de ladrillo sobre la base de un único tema, el del rombo, y las cornisas de ladrillo en esquinilla, amén de las ya citadas almenas escalonadas. Este carácter morisco de la antigua plaza de todos, no era sino la cristalización de una muy antigua idea que relacionaba lo que se ha llamado Fiesta Nacional con lo morisco. No olvidemos que en su «Tauromaquia» Goya grabó toros y moros, siguiendo el conocido texto de Nicolás Fernández de Moratín, «Carta histórica sobre el origen y progreso de las fiestas de los toros en España», donde entre otras cosas se dice: «Este espectáculo, con las circunstancias notadas, lo celebraron en España los moros de Toledo, Córdoba y Sevilla, cuyas cortes eran en aquellos siglos las más cultas de Europa» [119].

Lo interesante es que este mudejarismo contagió a otros edificios de muy diferente destino. El propio Ayuso lo utilizó en la que pasa por su obra más personal, en las Escuelas Aguirre, de la calle de Alcalá. Sin embargo, no puede hablarse aquí de neomudejarismo del mismo modo que en la plaza de toros, pues mientras en ésta existían matices historicistas, en las Escuelas Aguirre aquel lenguaje se ha transformado en algo propio. Su planta es de gran sencillez con tres crujías que delimitan un espacio rectangular. En el piso bajo se encuentran las aulas, mientras que en el principal se albergan la biblioteca, casa de juntas y viviendas para el maestro y la maestra. De su alzado lo más característico es la torre sobre el centro de la fachada principal, que consta de tres cuerpos de ladrillo, y un ático añadido más tarde, de hierro, a modo de mirador. Excepto el zócalo, las impostas, embocaduras de los huecos y cornisa que son de piedra, el resto del edificio es de ladrillo. Con éste, el arquitecto compuso bellos paños y fajas decorativas, de magnífico efecto ornamental, evitando en lo posible las grandes superficies libres. Las Escuelas

[118] MANUEL MANZANO MONIS: «La plaza de toros de la Carretera de Aragón en Madrid», en *Revista Nacional de Arquitectura*, núms. 93 y 94, 1949, páginas 390-391.

[119] RAFAEL CASARIEGO: *Tauromaquia de Goya*, Madrid, 1963, págs. 25 y siguientes.

Aguirre, que llevan el nombre de su fundador, al igual que otras que Ayuso hizo en Cuenca dentro de un estilo más próximo al neogriego, se inauguraron en 1884 (120), es decir, el mismo año que la Escuela-Modelo que, para la plaza del Dos de Mayo, había proyectado en 1869. La comparación entre ambos edificios nos dirá la evolución habida en nuestro arquitecto. No puede dejar de señalarse la belleza del dibujo de la verja, que Ayuso proyectó para cerrar el pequeño jardín que ante sí tiene la fundación Aguirre.

Las otras dos obras importantes que Ayuso hizo dentro de esta interpretación personal del mudéjar son la casa del doctor Núñez, en la calle Eloy Gonzalo número 5, junto al Hospital Homeopático, y su propia casa (derribada) en la calle de Alcalá. Ambos edificios sirvieron de patrón para un gran número de viviendas plurifamiliares, que se levantaron en Madrid hasta 1910, aproximadamente (121). La casa del doctor Núñez es un sencillo edificio de dos plantas y de proporciones cuadradas. El mayor interés reside en su decoración mural, que sin duda es la más equilibrada de las compuestas por Ayuso, superando a nuestro juicio a las escuelas Aguirre. Se debió de terminar hacia 1887. Por aquellos años se acabaría igualmente la casa del propio Ayuso, dentro de la misma línea que la anterior, pero dando mayor desarrollo a ciertos elementos, tales como los antepechos y torrecillas, que, al modo de almenas, se alzan sobre la cornisa. Estos y otros detalles alcanzarían gran fortuna entre los arquitectos de la generación del eclecticismo.

LAM. XLI. - B

Ayuso trabajó mucho para particulares, destacando entre sus obras el magnífico palacio de Anglada (derribado), la casa de Navas, la casa número 21 de la calle Génova, las recientemente derribadas de la plaza de Colón, números 2 y 3, la casa número 17 de la Ronda de Recoletos (122), tres casas de la manzana 270 del ensanche, sobre la carretera de Aragón, de 1880 (123), y el número 6 de la calle Castelló, de 1883 (124).

Sin embargo, todos estos edificios distan mucho del neomudejarismo apuntado. El mejor de ellos era el palacio de Anglada, que ocupaba el solar comprendido entre las calles de Serrano, Lista, Marqués de Villamagna y Castellana. Según Repullés, el palacio que Ayuso hizo para don Juan Anglada era una «mansión regia, la primera indudablemente de la Corte entre los edificios particulares» (125), y llevaba razón en ello. Su estilo era de un neogriego muy medido y correctísimo, con singulares detalles que podrían tacharse de neoegepcios.

(120) I.E.A., núm. XLII, 15 de noviembre de 1884, pág. 285.

(121) CARLOS FLORES: «Rodríguez Ayuso y su influencia en la Arquitectura madrileña», en *Hogar y Arquitectura*, núm. 67, 1966, págs. 50-63.

(122) A.S.A., Leg. 6-440-3. Propia de Pedro Pascual Rodríguez, de 1879.

(123) A.S.A., Leg. 6-424-4 y 17. Propia de Bernardo Martín Sacristán.

(124) A.S.A., Leg. 6-168-71.

(125) REPULLES: *Biografía y obras arquitectónicas de Emilio Rodríguez Ayuso*, Madrid, 1892. Con prólogo de SANTIAGO CASTELLANOS.

El edificio estaba construido en piedra y ladrillo, tenía dos plantas y un ático, y en el interior un hermoso y chocante patio granadino, sobre el modelo del patio de los leones de La Alhambra. Un jardín cercado por una verja completaba el magnífico conjunto, que debió de terminarse hacia 1880. De su interior era también notable el baño, pintado dentro de un estilo «pompeyano» por Lozano.

Como ejemplo muy característico de vivienda plurifamiliar puede señalarse la casa número 9 de la calle Antonio Maura, esquina a la de Alfonso XI. Su propietario fue un tal Navas, y en ella tenemos otro tipo de arquitectura que ya no cabe adscribirlo a ningún movimiento «neo», sino que se trata de un estilo muy personal que alcanza el mayor nivel arquitectónico. Sus aspectos más salientes: nobleza y armonía en su composición. Como matices propios de Ayuso cabe citar el dibujo de la cornisa, los detalles decorativos sobre los huecos y las ménsulas que sostienen el vuelo de los balcones, que no son sino unos modillones de rollos. De este mismo estilo es la casa número 16 de la calle Lagasca, donde los hierros, como en todas las obras de Ayuso, juegan un papel muy importante. Finalmente, se podrían citar las magníficas casas de la plaza de Colón, por desgracia derribadas, que eran de los pocos ejemplos en que Ayuso revocó las fachadas.

De muy diferente índole es la obra realizada por Ayuso en el edificio del Senado. En efecto, en 1882, el presidente de la Comisión de Gobierno interior, Marqués de la Habana, aprobó un proyecto de este arquitecto «para la construcción de una estantería en hierro dulce» con destino a la Biblioteca. La ejecución de la obra correría a cargo del «maestro herrero Bernardo Asíns, digno sucesor de los famosos rejeros españoles del siglo XVI» (126).

Dicha estantería va colocada en una pieza rectangular con iluminación cenital, y consta de dos cuerpos. El alto lleva una galería ligeramente volada y cuyo acceso tiene lugar por unas escalerillas de caracol, también de hierro, disimuladas en los ángulos de la estancia (127). Lo curioso es que se trata no sólo de una notable estructura en hierro, sino que está construida con elementos góticos: arcos apuntados, pináculos, crestería, etc. Si bien la obra en conjunto resulta interesantísima, no es, sin embargo, muy representativa de Ayuso. Algunas partes fueron después doradas por Watteler. Completaban la biblioteca las pinturas del techo, debidas a Vicente del Río, la hermosa lámpara que procedía de la testamentaria del marqués de Salamanca, y la alfombra de la Real Fábrica de Tapices. Se debió de terminar todo a finales de 1885.

Finalmente señalaremos la importante reforma llevada a cabo en el antiguo Palacio de Vista Alegre, hasta convertirlo en Colegio de

(126) «Madrid. La Biblioteca del Palacio del Senado», en *I.E.A.*, núm. I, 8 de enero de 1886, pág. 9.

(127) «Madrid. Detalles de la nueva Biblioteca del Senado», en *I.E.A.*, número XIII, 8 de abril de 1886, pág. 221.

Niñas Huérfanas de la Unión (128). Ayuso hizo algunos panteones notables, como el de la familia Gassó, en el cementerio de San Lorenzo, y el de la familia Anglada, que se quedó en mero proyecto. El de Gassó tiene muchos detalles de los que se han llamado neogipcios, y consiste en un túmulo cubierto, cuyo techo sostienen diez gruesos pilares. Todo él tiene un aspecto anguloso y frío, con fuerte carácter funerario.

Muy distinto es el proyectado para Anglada, para el que se debió de inspirar en algún grabado de arquitectura oriental, ya que se parece a una estupa búdica de las que se encuentran en Shwe Dagon (Thailandia).

Ayuso murió en Madrid en noviembre de 1891 (129).

Se ha citado ya varias veces a Lorenzo Alvarez Capra, como el arquitecto que intervino en el proyecto de la antigua plaza de toros de Madrid. Capra había nacido en Madrid en 1848, y obtuvo el título de arquitecto en 1871 (130). La primera obra que de él conocemos es el pabellón español en la Exposición Universal de Viena de 1873. Es quizá ésta la primera construcción que se levanta con arreglo a una traza neomudéjar. Se trataba de un edificio de planta rectangular con cuatro cuerpos salientes en los ángulos. Todos sus huecos llevaban arcos de herradura polilobulados, apareciendo además alfices, ladrillos en esquinita y arcos entrecruzados. Se daba allí, igualmente, una alternancia de ladrillos en dos tonos distintos, que es la misma fórmula empleada en el primer proyecto de la plaza de toros. Por ello, es a Capra, y no a Ayuso, a quien se debe atribuir la paternidad de este edificio en su primer proyecto.

La tercera obra importante de Capra, dentro de este neomudéjarismo es la iglesia de la Paloma, que, sin duda alguna, es el edificio más monumental del estilo, una vez desaparecida la plaza de toros. El edificio se empezó en 1896, y se hubo de terminar después de morir Capra, dirigiendo las obras por entonces Dimas Rodríguez Izquierdo hasta su inauguración (1912). Así como el interior responde a un extraño y torpe mudejarismo muy desligado de lo que por entonces se hacía; su fachada, en cambio, encaja perfectamente con esta trayectoria del neomudéjar madrileño, de gran riqueza ornamental.

Dentro de esta línea están igualmente los pabellones del Manicomio de Leganés.

En otras obras se mostró Capra como un ecléctico sumando elementos de procedencia no muy definida, y creando un estilo propio. Conocemos algunos proyectos que siguen este criterio, tales como el de la casa número 4 de la plaza de la Lealtad, con vuelta a la calle de Antonio Maura, para Carlos Espinosa, y la de Mendizábal núme-

(128) I.E.A., núm. XLIV, 30 de noviembre de 1891, pág. 332.

(129) SANTIAGO CASTELLANOS: «Emilio Rodríguez Ayuso», en *Resumen de Arquitectura*, 30 de noviembre de 1891, págs. 81-82.

(130) JOSE TORRES ARGULLOL: «Alvarez Capra», en *Anuario de Arquitectura de Cataluña*, 1903, pág. 431.

ro 52, para Cesáreo López, ambas de 1880 (131). De 1878 son los números 59 y 59 duplicado de la calle de Alcalá, y el 1 de Villalar (132).

En 1883 ingresó en la Academia de San Fernando, en cuyo discurso de recepción abordó el tema de la relación entre arquitectura y sociedad (133). Cuando López Sallaberry le sucedió en el sillón de la Academia, hizo una breve biografía de Capra, en la que incluía las siguientes obras realizadas: «Palacio del Marqués de Mudela; el hotel de don Juan Travesedo; el del Conde Valdelaguna; el de Recur; el de Espeliús; los nuevos pabellones de la Escuela de Agricultura; la Capilla de la Santa Faz, y multitud de casas en el Paseo de Recoletos, calles de Alcalá, Argensola, Sauco, Almirante, Salesas, Génova y Villalar, y notables panteones en el cementerio de San Isidro, mereciendo especial mención los de los marqueses de Mudela, y el que guarda sus restos» (134).

Capra murió en 1901, tras haber desempeñado algunos cargos oficiales en la Administración (135).

Es Carlos Velasco quien completa el trío de artistas que dieron vida a una nueva arquitectura en Madrid. Como los anteriores, tiene obras típicamente neomudéjares, y otras de carácter más bien ecléctico. Entre las primeras hay que destacar la iglesia de San Fermín de los Navarros, en cuyo proyecto, o al menos en la dirección de las obras, intervino también el arquitecto Eugenio Jiménez Corera. San Fermín de los Navarros representa el neomudéjar purista sentido con cierto rigor historicista y de arqueológica reconstrucción. Su interior es gótico, pero exteriormente está inspirado en iglesias mudéjares toledanas, tales como Santiago del Arrabal. Sus fachadas son de mampostería encintada, elevando en el hastial una esbelta torre de ladrillo. La obra se terminó en 1819 (136).

De ladrillo, aunque no se puede considerar neomudéjar más que en pequeños detalles, era el magnífico Asilo de las Mercedes (derribado), construido entre 1879 y 1887.

Entre sus obras eclécticas pueden señalarse el edificio para la institución Libre de Enseñanza, que si bien se inauguraron las obras en 1882, el edificio no se llegaría a terminar (137); el teatro Lara, en la Corredera Baja de San Pablo, con interesante escalera exterior de

(131) A.S.A., Leg. 6-424-4.

(132) A.S.A., Leg. 6-440-2.

(133) LORENZO ALVAREZ Y CAPRA: *Influencia de la Arquitectura en las sociedades*, Madrid, 1883.

(134) JOSE LOPEZ SALLABERRY: *Consideraciones acerca de la fundación, desarrollo y reforma de las grandes ciudades*, Madrid, 1904.

(135) Fue Director General de Aduanas y formó parte de la Cámara de Diputados. Murió en posesión de las Cruces de Carlos III e Isabel la Católica. Poseía igualmente la Encomienda de la Real Orden de Camboya.

(136) S. C.: «Iglesia de San Fermín de los Navarros», en *Resumen de Arquitectura*, 1891, págs. 67-71.

(137) Se encontraba emplazado entre las calles de Zurbano, Bretón de los Herreros y Paseo de la Castellana (I.E.A., núm. XVII, 8 de mayo de 1882, pág. 284).

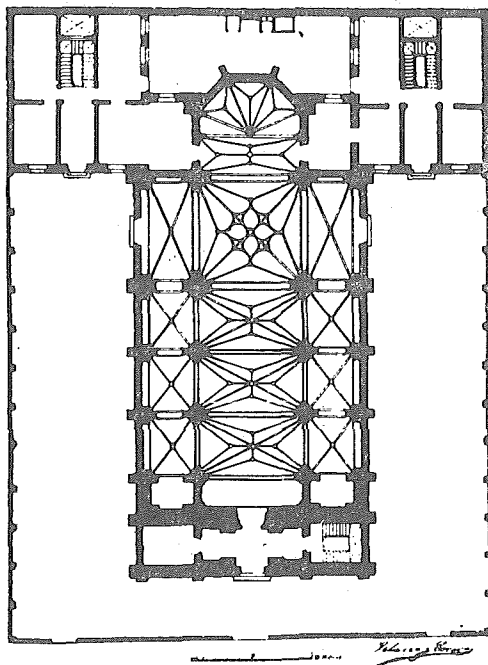


Fig. 33.—C. Velasco y E. Jiménez Corera: Planta de la iglesia de San Fermín de los Navarros.

incendios por la calle de San Roque, de 1879; el número 4 de la calle de San Cosme, y el 41 de la calle Arco de Santa María, con vuelta a la de Válgame Dios, ambas de 1879 (138); el número 25 de la calle del Pacífico, de 1880 (139); el número 4 de Ponce de León, y el 13 de Pizarro, de 1881 (140).

Velasco, que era arquitecto de la 2.^a Sección del Ensanche desde 1883, se dedicó en los últimos años de su vida al estudio de los problemas urbanos que planteaba Madrid, llegando incluso a hacer un interesante proyecto de Gran Vía (141). Al parecer murió en 1888.

Ayuso, Capra y Velasco abrieron un nuevo camino a nuestra arquitectura del siglo XIX. Contando con el ladrillo como material básico, su secuela fue enorme. No siempre sus continuadores permanecieron fieles al estilo neomudéjar, pero sí supieron aprovechar la lección sobre las posibilidades que encerraba el ladrillo, no sólo como material de construcción, sino como elemento decorativo. De estos

(138) A.S.A., Leg. 6-440-3.

(139) A.S.A., Leg. 6-424-4.

(140) A.S.A., Leg. 6-404-17.

(141) I.E.A., núm. XXXIII, 8 de septiembre de 1901, pág. 144.

tres arquitectos arrancó una arquitectura de ladrillo visto, sin revoco alguno, que aun a pesar de las continuas noticias sobre derribos, siguen dando a muchos puntos de Madrid un singular carácter, que difícilmente lo encontraríamos fuera de la Corte. Esta arquitectura latericia tendría vigencia hasta muy avanzado el siglo XX.

Ni que decir tiene que hubo otros muchos arquitectos que proyectaron obras muy afines al mudéjar, piénsese en un Bautista Lázaro o en un Repullés, pero dicho mudejarismo es, generalmente, algo esporádico. En cada caso se citarán las obras que cabría englobar en el presente capítulo.

EL ECLECTICISMO

Uno de los aspectos más sugestivos, y al mismo tiempo más discutidos de la arquitectura del siglo XIX es el del eclecticismismo. Todo lo visto hasta aquí responde en mayor grado a un estilo histórico claramente definido, pero existe, además, otra arquitectura que evita ese riguroso mimetismo, con el noble deseo de lograr una solución, aunque sólo fuera momentánea —como efectivamente ocurrió—, al problema de los «revivals». De aquí que esté fuera de lugar el tachar de ecléctica a toda la arquitectura del siglo XIX posterior al neoclasicismo. Es imposible confundir o agrupar bajo el mismo nombre una obra de Lema y otra de Ortiz de Villajos. Durante la etapa isabelina se revisaron todos los estilos que podían tener un carácter representativo, o cumplir una función en aquel momento. Más tarde, en la Restauración, se agudizó este proceso de tal forma que podemos decir que estamos ante la fase típica del revival. Sin embargo, un grupo de arquitectos, sin relación entre sí, emprendieron un nuevo camino, más difícil en su planteamiento, que desechaba la aceptación de un estilo histórico concreto. Ellos utilizaron, sí, elementos que pueden reconocerse en otros momentos de la historia de la arquitectura, pero elaborados con un nuevo sentido. El eclecticismismo es quizá por esto el estilo arquitectónico más genuino y representativo del siglo XIX.

A ello hay que añadir que su elaboración, la del eclecticismismo, no fue casual, ni menos aún efecto de una pretendida falta de sensibilidad, como se ha querido ver. Existe un escrito, de gran valor para nuestra arquitectura española del siglo XIX, de Juan de Dios de la Rada Delgado, que yo llamaría el manifiesto del eclecticismismo por la forma encendida con que está concebido. El nos da una visión contemporánea del problema del eclecticismismo, y tiene doble interés en cuanto que es el discurso que leyó en la Academia de San Fernando el día de su ingreso en 1882. Lleva el siguiente título: «Cuál es y debe

ser el carácter propio de la arquitectura del siglo XIX» (142). Rada intenta definir lo que entiende que debe ser el carácter de la arquitectura, proclamando en la Academia que «el arte arquitectónico de nuestro siglo tiene que ser ecléctico» (143), es decir, no se trata ya de un juicio «a posteriori», sino de la afirmación de una postura exigible al arquitecto. Pensemos por un momento la trascendencia que esto puede tener desde el momento en que la propia Academia, proclama el eclecticismo, con la misma fuerza que años atrás lo hiciera con el neoclasicismo o el neomedievalismo.

El discurso de Rada es, pues, decisivo, de él entresacamos los siguientes párrafos, de indudable interés y que razonan su postura: **«nuestro siglo tiene un espíritu de asimilación** que puede fácilmente comprenderse, sin más que visitar el gabinete de una persona de aficiones artísticas... Al hombre de nuestro siglo parece no le basta lo presente. Avido de emociones lleva al concurso de sus deseos nunca saciados, lo moderno y lo antiguo; lo nacional y lo extranjero; el arte y la industria, y en **su propósito de buscar la belleza en esta novedad**, cuya unidad está sólo en el afán por lo bello que siente y no acierta a definir... **Es un eclecticismo inconsciente** el de nuestra vida moderna, **que sintetiza el único carácter que puede llamarse propio de nuestro siglo**. Pueblos donde de tal modo vive el sentimiento de lo bello no son pueblos perdidos para la Historia, no son pueblos perdidos para el arte... **El arte arquitectónico de nuestro siglo tiene que ser ecléctico, confundiendo los elementos de todos los estilos para producir composiciones híbridas**, en que no se encuentre un pensamiento generador y dominante. Así como no debe haber en arquitectura, siquiera sea en sus ornatos, nada que no esté razonado en la construcción, así en la concepción arquitectónica no debe darse nada fuera del fin a que se destina la construcción misma. Vario, distinto, aunque contribuyendo en esta distinción y en esta variedad a la unidad de las modernas sociedades debe ser el arte en nuestro siglo... Es preciso que no se olviden los artistas del célebre precepto de los retóricos «non erat in locus», para que no tomen por eclecticismo, lo que mejor dudáramos llamar lamentable confusión y antiestético baturrillo; es necesario que se estudien bien los estilos para que no se haga un gótico de confitería, y un arte árabe, que sólo tenga de tal algún accesorio en el ornato, y un griego o greco-romano, que parezca huir del edificio al que por desventura le pegaron». Hasta aquí el concepto de eclecticismo está entendido de un modo amplio, abundando en la idea de que un edificio neogótico puede perfectamente convivir con otro neobizantino o neogriego, sin exclusión alguna.

(142) RADA Y DELGADO, obra citada en la nota número 29. Sobre el eclecticismo y su planteamiento teórico ver PEDRO NAVASCUES PALACIO: «El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX», en *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 114, 1971, págs. 111-125.

(143) RADA Y DELGADO, obra citada (pág. 28) en la nota número 29.

Sin embargo, más adelante, Rada va perfilando un nuevo concepto de eclecticismo, el auténtico eclecticismo decimonónico, al señalar lo siguiente: «Ecléctico también puede ser el arte, aun **mezclando en un solo edificio elementos de estilos diversos**; pero en saber combinarlos de modo que resulte un todo homogéneo y armónico está el secreto, que sólo al verdadero talento artístico es dado penetrar. **El eclecticismo, pues, así entendido forma en nuestro juicio la nota característica de la arquitectura de nuestra época, sin que esto sea obstáculo para que pueda formarse andando el tiempo y pasado el período de transición que atravesamos, un estilo propio, con peculiares caracteres de originalidad.**» Tiene este último párrafo especial interés, por cuanto es testimonio de la conciencia del verdadero alcance del eclecticismo. Rada, y con él la Academia y otros hombres de fuera de ella, saben que atraviesan una etapa difícil y que el eclecticismo es una solución válida, si bien no definitiva. La Academia acepta este eclecticismo, aunque, como en toda situación de espera, esté abierta a un posible nuevo estilo. Esto nos lleva de la mano a una última y fundamental consecuencia que entraña el eclecticismo: la crisis del concepto de estilo. Aquel futuro estilo esperado por Rada no llegó nunca. Después de este eclecticismo que se da en toda Europa en el último tercio del siglo, sólo el modernismo puede soportar con cierto rigor lo que hasta 1900 hemos llamado estilo. En efecto, a partir de este momento la historia de la arquitectura, y del arte en general, se ve tebra de modo muy diferente. Es imposible, si se hace de un modo honesto, abordar el arte de nuestro siglo XX atendiendo al concepto de estilo, que durante tantos siglos ha servido de cómodo instrumento para englobar obras y artistas. La falta de unidad y la importancia cobrada por la personalidad artística, junto con la aparición de «ismos» de diversa índole, imposibilitan la configuración de ese inexistente estilo del siglo XX. En este sentido, el golpe producido por el eclecticismo fue definitivo.

En el presente capítulo estudiaremos las figuras más destacadas del eclecticismo madrileño, así como su vertiente orientalista, que en algunos casos alcanzó buenos resultados.

ORTIZ DE VILLAJOS

El eclecticismo, en su forma más pura, tiene como representante más temprano y característico a Agustín Ortiz de Villajos, que como apunta Repullés llegó a formar un estilo personal, muy imitado por otros arquitectos, conocido en sus días como «estilo Villajos» (144).

(144) REPULLES: «El arquitecto don Agustín Ortiz de Villajos», en A. y Co., número 125, 1902, págs. 345-351.

Era hijo de un artesano y comerciante que vivía en Quintanar de la Orden (Toledo), donde nació el futuro arquitecto en 1829. Trasladado a Madrid, dudó entre estudiar ingeniería o arquitectura. Estudió hasta el penúltimo año en la Escuela de Minas, si bien luego la abandonó por la de Arquitectura, llegando a obtener el título en el año 1863. En sus años de formación, lejos de seguir el camino iniciado por sus maestros y condiscípulos, Villajos fue elaborando un estilo que tenía un poco de todo, pero que, a su vez, no se parecía a ninguna tendencia concreta. Tenía elementos neogóticos, neobizantinos, neomudéjares, etc., pero vistos y conjugados de forma tal que no puede adscribirse a ninguno de estos movimientos. De ahí que Villajos sea entre nosotros el representante más puro del eclecticismismo. Loredó quiere ver este eclecticismismo de Villajos, formado al calor de la *Revue General de l'Architecture et de Travaux Publics*, de César Daly, y si bien es indudable su influencia, creo que fue producto de una elaboración personalísima al buscar una salida a la arquitectura que no fueran los simples revivals ya analizados. Villajos buscó sobre todo el estilo propio de su momento, de su época, y ya queda dicho más arriba cuál era éste. Siendo alumno, ganó, al parecer, dos premios en las Exposiciones Nacionales de 1856 y 1862 (145) y un tercero en la de 1864, recién obtenido el título, que le valió una medalla de primera clase por el proyecto de una iglesia parroquial, que adquirió el Estado (146). Los alzados originales se encuentran hoy en la Escuela de Arquitectura y constituyen la mejor muestra del más temprano eclecticismismo madrileño. A su vez tiene el interés de ser la base sobre la que trabajó para su primera obra en Madrid, la iglesia y hospital del Buen Suceso, en la calle de la Princesa, de la que también se guarda algún alzado en la Escuela de Arquitectura.

LAM. XLIV

El Buen Suceso se terminó en 1868, es decir, se trata de una obra que entra plenamente dentro de la etapa isabelina, de ahí su interés. Consta de tres naves más una de crucero, con el que se alinean dos pabellones pertenecientes al Hospital. Este adquiere más desarrollo tras la iglesia, en torno a un gran patio. Es, precisamente, la fachada del Hospital que mira a la calle Tutor la conservada en la Escuela de Arquitectura, cuyo proyecto firmado lleva fecha de 1863.

LAM. XLV

La iglesia —actualmente amenazada de derribo— tiene una airosa fachada, a la que se halla incorporada una torre-campanario con gracioso capitel bulbiforme. Encontramos ya aquí algunos de los elementos que serán característicos en el «estilo Villajos», tales como la composición mixtilínea de los aleros, cornisas e impostas, alternando medios puntos muy peraltados, con formas triangulares o simplemente horizontales. Las naves del interior se cubren con bóvedas nervadas,

(145) J.B.A.: «Ortiz de Villajos», en *Anuario de Arquitectura de Cataluña*, 1903, página 443.

(146) «Proyecto de una iglesia parroquial por el arquitecto don Agustín Ortiz de Villajos...», en *El Museo Universal*, 1865, pág. 116.

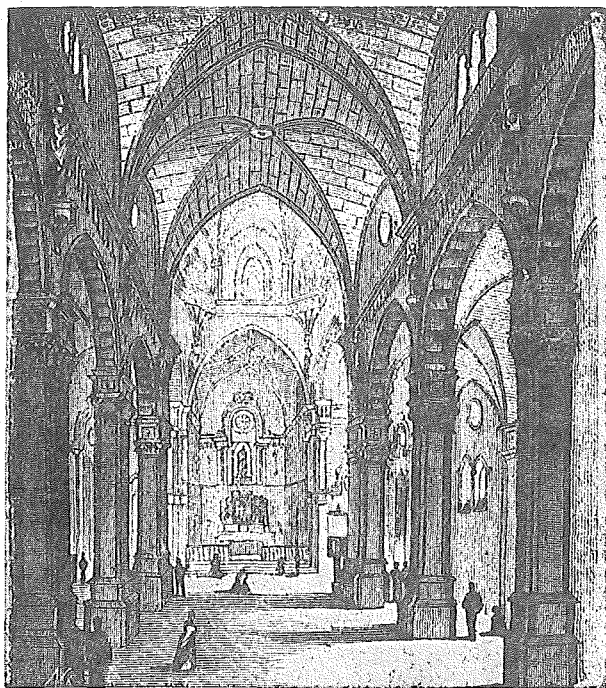
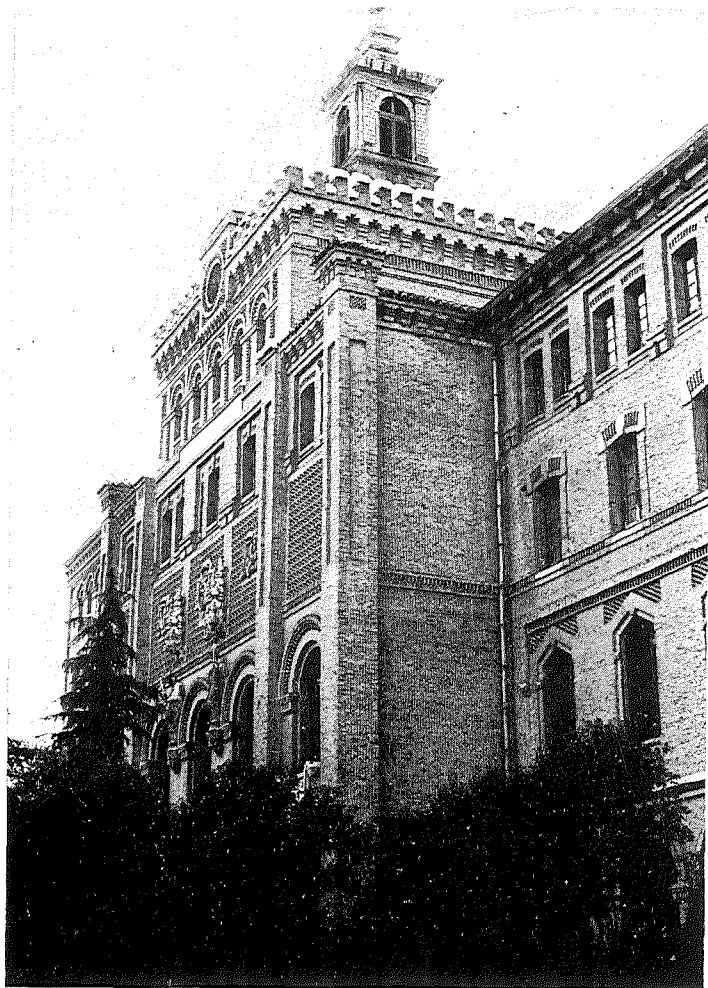


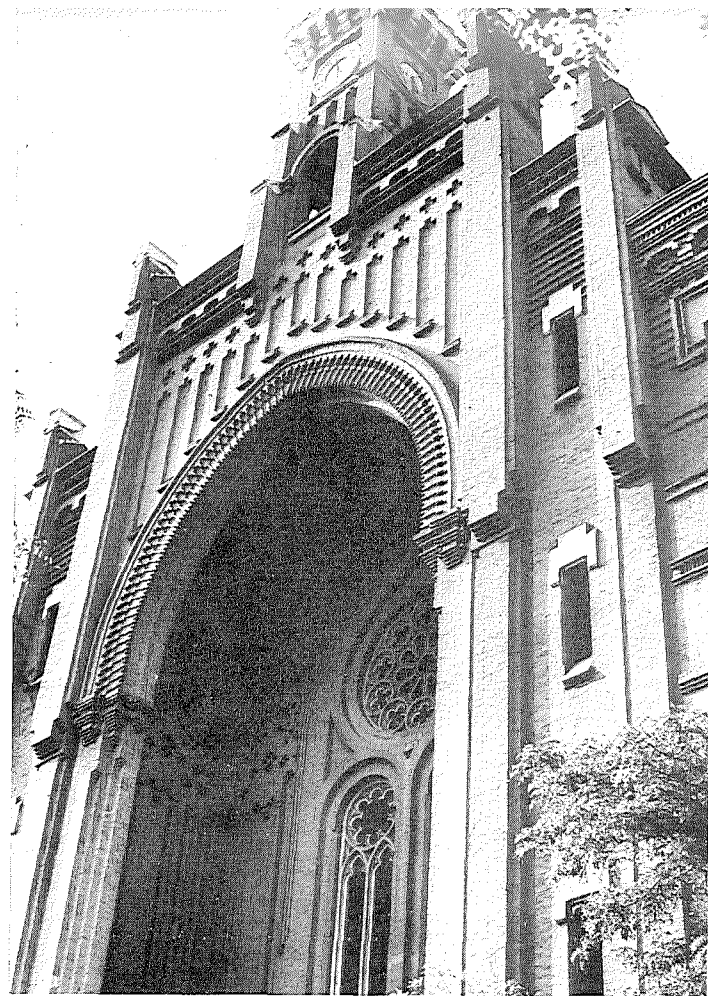
Fig. 34.—A. Ortiz de Villajos: Interior de la iglesia del Buen Suceso.

levantándose sobre el crucero un tambor ochavado con cúpula también nervada. Ninguno de los elementos arquitectónicos son rigurosamente neogóticos, neorrománicos, etc., pues hay en todos ellos el decidido empeño de huir de una recomposición histórica. Visto así el eclecticismo tiene un valor muy distinto del tradicional concepto de «summa» estilística.

Villajos trabajó poco en la arquitectura religiosa, pudiendo citar tan sólo la iglesia del Buen Suceso y la de San Andrés de los Flamencos, en la calle de Claudio Coello, 99. Esta última se trata, en realidad, de una iglesia y una hospedería a la vez, unida de muy antiguo a la historia de Madrid, y que lleva el nombre de Fundación Benéfica Carlos de Amberes. Este hombre donó, en 1594, a la nación flamenca y a sus pobres, unas casas que poseía en la calle de San Marcos, con la idea de que a su muerte sirviera de albergue a los pobres que, habiendo nacido en cualquiera de las provincias de los Países Bajos, se encontrasen en Madrid. Felipe III se hizo cargo del Patronato de esta institución en 1609, y luego una bula de Benedicto XIV nombró rector y administrador de ella al Capellán Mayor del Rey. En 1849 se hundió la iglesia y parte del establecimiento benéfico, por lo que hubieron de

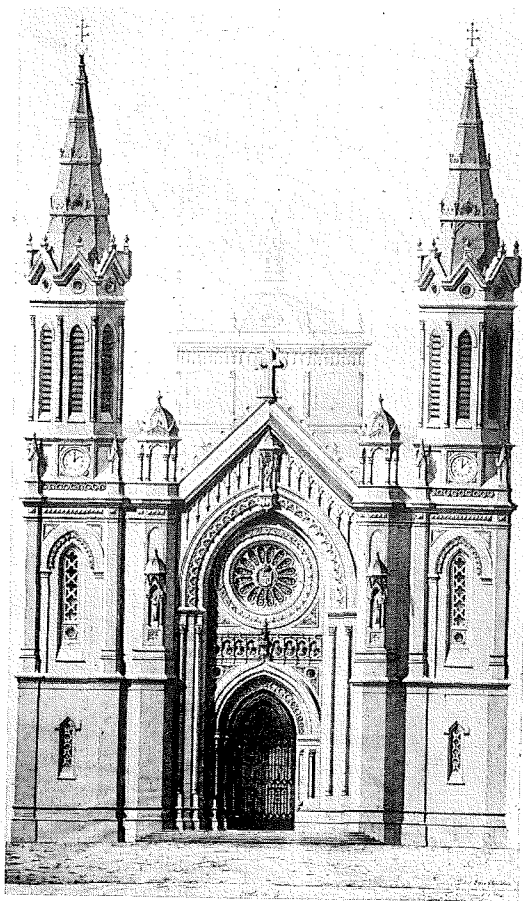


A



B

LAM. XLIII.—A) M. de Olabarria: Fachada del Seminario Conciliar (1900-1904). B) E. Fort: Fachada de la iglesia del ICAI (1904 y ss.).

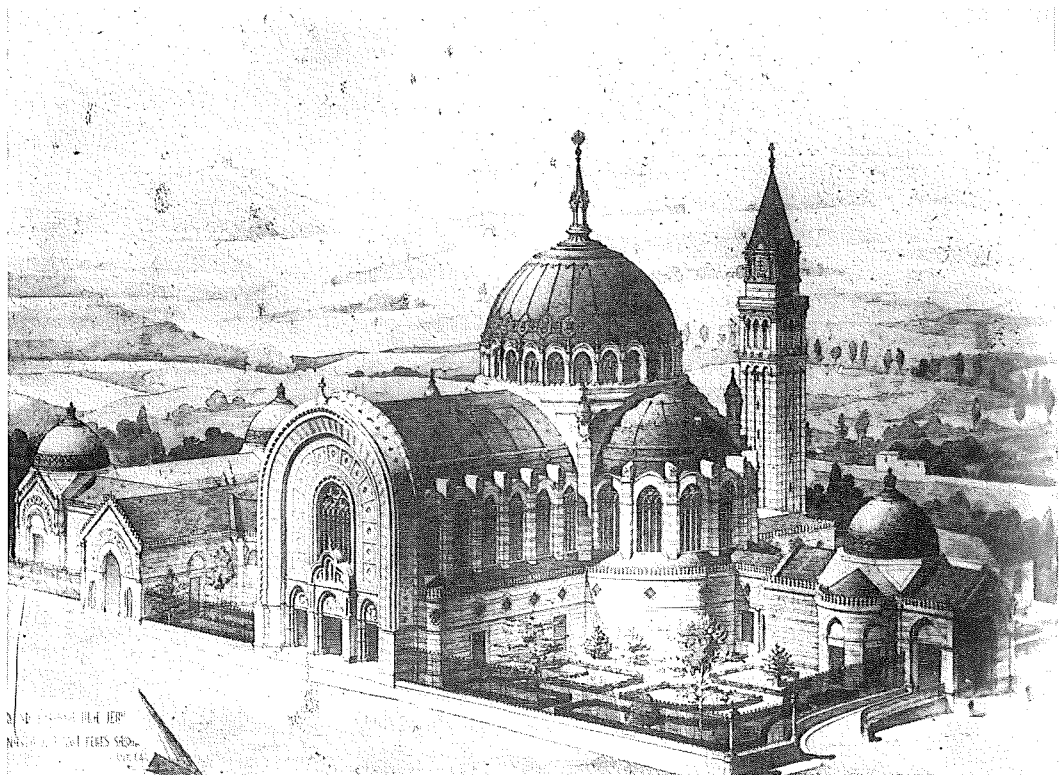


LAM. XLIV.—A. Ortiz de Villajos: Proyectos para una iglesia parroquial (1864).





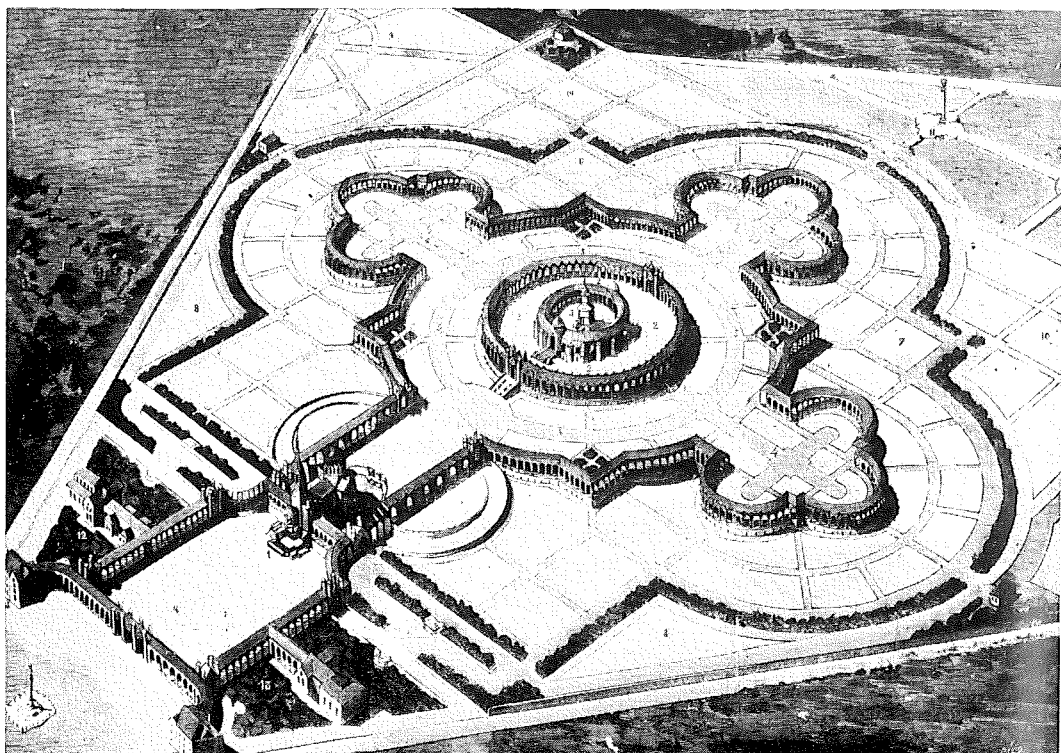
LAM. XLV.—A. Ortiz de Villajos: Iglesia y Hospital del Buen Suceso (1863-1868).



A

LAM. XLVI.—F. Arbós: A) Proyecto para la Real Basílica de Atocha (1890). B) Proyecto para la Necrópolis del Este (1878), con la colaboración de Urioste.

B



trasladarse a otro lugar, escogiendo para ello una de las últimas manzanas, la número 214, del ensanche en el barrio de Salamanca (147). El nuevo edificio fue encargado a Villajos, interviniendo también su hermano Manuel, igualmente arquitecto. Ambos hicieron el proyecto gratuitamente. La iglesia y dependencias anejas se inauguraron el 30 de noviembre de 1877. La fachada es un excelente ejemplo de la arquitectura ecléctica madrileña. Villajos la dotó de un eje central más elevado, como es frecuente en su obra, disponiendo a cada lado las hospederías y hospital (a la derecha) y la Sala de Juntas, Archivo y habitaciones del Capellán (a la izquierda), que forman dos cuerpos simétricos. La línea quebrada de la cornisa, el ritmo del triple hueco central y toda la decoración incisa, o en relieve muy recortado, son otros tantos elementos típicos de la arquitectura de Villajos.

En aquel mismo año el gobierno encargó a Villajos la construcción del Pabellón de España en la Exposición Universal de París, que habría de levantarse en la calle de las Naciones (148), y para el cual el arquitecto hizo un pastiche, sobre la base de elementos granadinos procedentes de la Alhambra. En el cuerpo central, ligeramente saliente, se reproduce uno de los pabellones del Patio de los Leones de la Alhambra, si bien al dotarle de una segunda planta queda desvirtuado su aspecto original. El resto de la fachada, tanto arquitectónica como decorativamente, está elaborada sobre temas muy generales de la arquitectura islámica, donde son muy importantes el yeso, la cerámica, el ladrillo y la madera que Villajos llevó allí, consiguiendo un resultado feliz. El acercamiento de nuestro arquitecto a este fenómeno que llamamos «alhambrismo» es muy importante, porque en sus obras posteriores, circos, teatros y casas particulares veremos un reflejo del repertorio formal de la arquitectura nazarí, entendiendo bien que nunca se trata de copias o réplicas historicistas, sino de la versión «orientalista» del eclecticismo. El pabellón de España mereció una medalla de oro por parte del Jurado de la Exposición, y fue muy elogiado por la prensa inglesa.

A finales del año 1880, se inauguraba el «nuevo Circo Teatro de Price», que hasta hace pocos meses era posible ver en la Plaza del Rey (149). Villajos proyectó una sala poligonal, de dieciséis lados, que sirviera indistintamente para representaciones y espectáculos circenses. Lo más notable de su interior es la ya analizada estructura de hierro (150), donde se funden formas granadinas en arcos, capiteles, embocadura de la escena, etc. En uno de los lados del polígono

(147) «Nueva iglesia y hospedería de "San Andrés de los Flamencos", construidas en la calle Claudio Coello», en *I.E.A.*, 15 de mayo de 1884, pág. 312.

(148) «Pabellón de España en la Exposición Universal de París», en *I.E.A.*, número XXIII, 1878, págs. 408-409.

(149) «El nuevo Circo-Teatro de Price sobre el antiguo Teatro de Circo», en *I.E.A.*, núm. XLVII, 22 de noviembre de 1880, pág. 380.

(150) Véase «La Arquitectura del hierro» en este capítulo V.

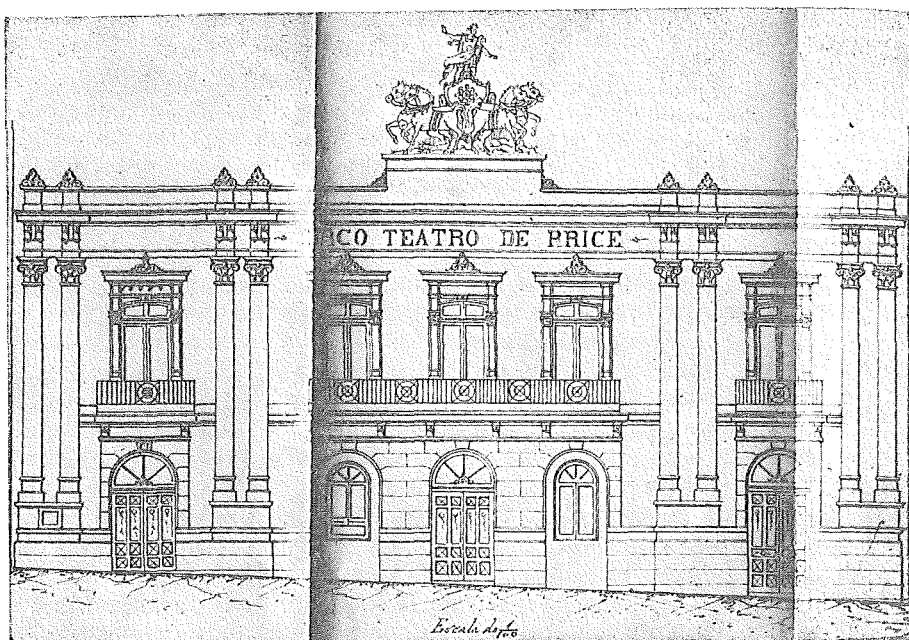


Fig. 35.—A. Ortiz de Villajos: Proyecto de fachada para el Circo Price.

se levanta la fachada, para la cual Villajos hizo un anteproyecto que no llegó a ejecutarse, consistente en dos plantas, divididas verticalmente por pilastras pareadas, las cuales encuadran en el centro la entrada regia y los huecos del salón que comunica con el palco real. En los extremos van las entradas para el público y dos balcones que iluminan el piso superior. Su estilo tiene algo de neogriego, subrayado por un ático que lleva una cuadriga. El segundo proyecto, el que se llevó a cabo, conservaba del primero la ordenación general de la fachada, es decir, las dos plantas, el cuerpo central y los dos laterales, y, en fin, el mismo número de huecos. La variación fundamental consistía en exteriorizar el estilo seguido en el interior, su orientalismo. Así surgieron arcos de herradura, arcos polilobulados, arabescos, almenas, etc.

Un artículo de la época decía sobre la fachada que en ella «se combinan el estilo árabe granadino con el cordobés, afectando en algunos sitios forma ojival con recuerdos bizantinos: composición bella y atrevida, cuyas masas están distribuidas convenientemente, y cuyas líneas armonizan el conjunto». En las enjutas de los grandes arcos de los cuerpos extremos aparecen cabezas de caballos, aludiendo, como la cuadriga del primer proyecto, a su condición de «circo ecuestre» que tantas veces desempeñó. Toda esta decoración de la fachada está ejecutada en yeso, material que utilizó especialmente Villajos en

la ornamentación de todos sus edificios. Los yesos del Price fueron ejecutados por Contreras y Rosado. Otros artistas intervinieron en el edificio, como a los pintores Eduardo Montesinos, autor de las pinturas alegóricas del interior (Belleza, Fuerza, Arquitectura, Música, etc.) y Luis Muriel, que hizo el telón. El no haber sabido conservar el Circo

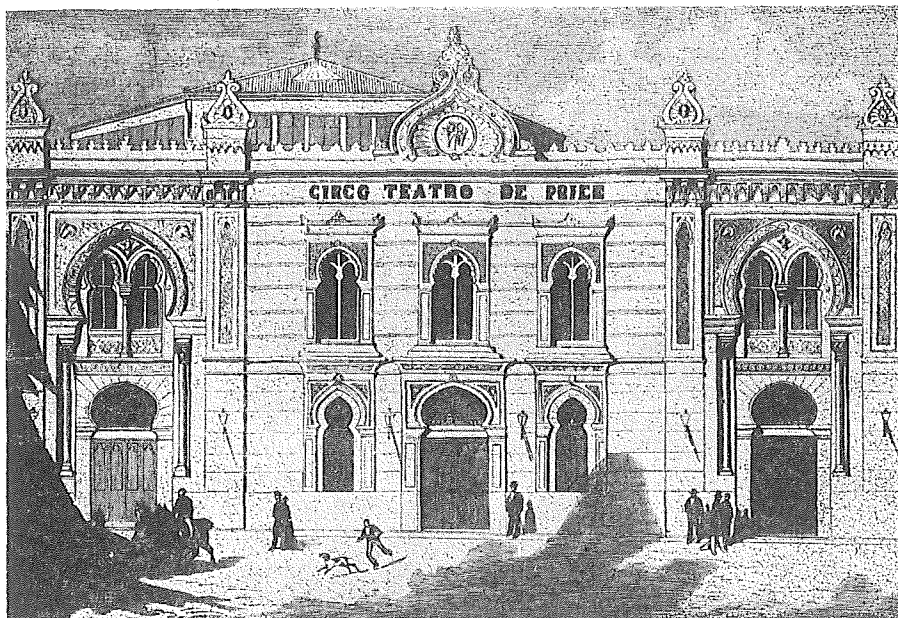


Fig. 36.—A. Ortiz de Villajos: Circo Price [derribado].

Price pone una vez más de manifiesto la primacía de unos mal entendidos intereses económicos sobre otros aspectos meramente culturales. Recordemos aquí lo que Ganivet decía sobre la necesidad de gastar e invertir no dinero, sino ideas. Con casos como el del Circo Price estamos consiguiendo que Madrid no pueda dar testimonio de su propia historia, lo cual supone una mutilación más que física.

Cinco años más tarde, el 15 de octubre de 1885, se inauguraba el teatro de la Princesa, hoy de María Guerrero, con la comedia de Bretón de los Herreros «Muérete... y verás», y « El Corral de las Comedias », de Luceño (151). Estilísticamente se produce una disociación entre fachada e interior, pues mientras en la primera se da una organización típicamente ecléctica sobre una base clasicista (152),

(151) «Teatro de la Princesa», en *I.E.A.*, 22 de octubre de 1885, págs. 235-236.

(152) A base de pilastras, arquerías de medio punto, tondos, frontón, etc., si bien hacen su aparición allí algunos elementos de corte mudéjar como las estrellas de las enjutas del pórtico de entrada.

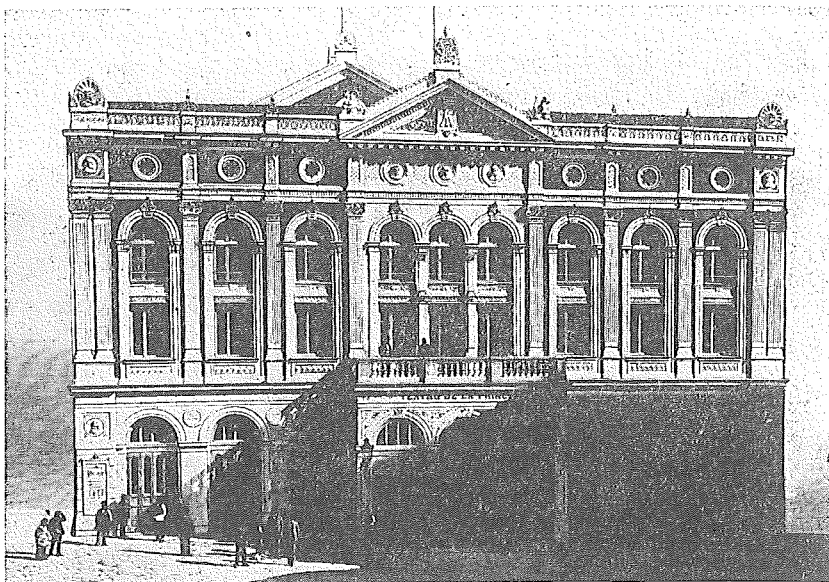


Fig. 37.—A. Ortiz de Villajos: Teatro de la Princesa, hoy María Guerrero.

en la sala se repite el alhambrismo del Price en los antepechos de los palcos, columnillas, embocadura del escenario, y sobre todo en la supuesta gran armadura de madera pintada, que sigue una pauta mudéjar a base de rombos, estrellas y lazos.

Hay que insistir de nuevo en que el hierro desempeña un papel importante en toda la organización volada de los palcos y plateas, permitiendo gran visibilidad de delgadez de los apoyos, fundidos en finas columnillas con su típico capitel nazarí. La obra fue costeadada por el Marqués del Monasterio.

Análoga disposición conserva todavía el Teatro de la Comedia, que es anterior a los citados, de 1875 (153). En él y según Repullés, introdujo Villajos «la novedad de sustituir los antiguos y pesados antepechos de madera, por los de hierro colado, elegantes, ligeros, que permiten ver los trajes de las señoras y circular al aire» (154). Sea como fuere, el Teatro de la Comedia contribuyó a fijar un tipo de teatro madrileño que se imitó mucho en su época. La Comedia sufrió un incendio, siendo restaurado por Luis Bellido el interior y modificada su fachada por López Sallaberry. Repullés le atribuye, igualmente, el salón de baile de la Alhambra, y teatro del mismo nombre, donde

(153) Se inauguró el 11 de septiembre de 1875. Su propietario era Silverio López (*I.E.A.*, núm. XXXV, 1875, pág. 179).

(154) REPULLES, obra citada en la nota número 144.

ni decir tiene que el estilo seguido se ajusta al mismo patrón granadino (155).

Muy diferente de la arquitectura religiosa y de estos edificios públicos que acabamos de reseñar es la arquitectura doméstica de Villajos. Como ejemplo acabado de su estilo citaremos la casa de Medina de las Torres, en el Paseo de Recoletos, contiguo a la casa de Elduayen. El edificio tiene una innegable nobleza, si bien pierde gracia con el añadido del último cuerpo sobre la cornisa y las dos torres, que no aparecen en el proyecto original. La fachada consta de un piso bajo almohadillado, en el que se abre el portal. El principal lleva balaustrada de piedra a modo de balcón corrido, con frontones sobre todos sus huecos. Los dos pisos superiores llevan en cambio en los balcones, de sencillo malduraje, hierros independientes. El muro es de ladrillo, exceptuando las cadenetas verticales, que coinciden con la anchura de las torres. Como es frecuente en este tipo de casa-palacio, el piso principal, ocupado muchas veces por el propietario del inmueble, tiene acceso independiente por una fachada lateral. Aquí se verifica por la fachada opuesta a la calle del Almirante, es decir, por la que está frente a la casa de Elduayen. En ella se abre un pórtico, a modo de apeadero cubierto, que, a su vez, sirve de apoyo a una terraza cubierta que coincide con la altura del principal (156).

Como muestras complementarias de esta arquitectura urbana de Villajos citaremos el Palacio del Duque de Terranova, el de la Marquesa de Amboage, y otras casas más modestas, como las de las calles Daoiz y Velarde con vuelta a Almina, de 1879 (157), el número 22 de Hernán Cortés, con vuelta a Hortaleza, 59, para Juan de Izaguirre y Urquiola (158), números 28 y 30 de Vallehermoso (159); Carranza, número 21, para José Camacho, de 1878 (160); San Rafael, 7, con fachada a la calle particular de Marconel, de 1881 (161); Galileo, 36, Marconel, 7 (162), la casa-hotel en Zurbano, 28, para Concepción Gómez de Cádiz, de 1883 (163), y el número 2 de Alcalá Galiano, unido al hotel número 6 de la calle de Montesquínza, para el Conde de San Antonio.

Para fuera de Madrid hizo algunos proyectos de interés, como el Hospital y Asilo de Ancianos y el Teatro Garcilaso de la Vega (164),

(155) REPULLES, obra citada en la nota número 144.

(156) A.S.A., Leg. 5-490-35: «Expediente promovido por la Excm. Sra. Duquesa de Medina de las Torres en solicitud de licencia para edificar en un solar del Paseo de Recoletos y calle del Almirante, 1881».

(157) A.S.A., Leg. 6-440-3.

(158) A.S.A., Leg. 6-440-3.

(159) A.S.A., Leg. 6-424-4.

(160) A.S.A., Leg. 6-440-2.

(161) A.S.A., Leg. 6-404-17.

(162) A.S.A., Leg. 6-172-115.

(163) A.S.A., Leg. 6-172-121.

(164) *El Museo Universal*, 1867, pág. 325.

en su pueblo natal, Quintanar de la Orden, el magnífico edificio de la Diputación Provincial de Toledo y la Barriada y Capilla que en Consuegra costeó el periódico «El Imparcial», con motivo de unas funestas inundaciones. Para «El Imparcial», Villajos había proyectado anteriormente su edificio en Madrid.

Villajos trabajó mucho y muy deprisa, lo cual explica las diferencias de calidad, que en su obra pueden observarse. Sin embargo, el balance de su arquitectura es positivo, y como recordaba la necrología que a su muerte, ocurrida en 1902, se publicó en el «Anuario de Arquitectos de Cataluña», Villajos fue uno de los «arquitectos más entusiastas de las transformaciones que ha sufrido Madrid, contribuyendo con su talento y buen gusto al embellecimiento de la Capital de España» (165).

ARBÓS

Figura muy típica de este eclecticismo es Fernando Arbós y Tremanti, nacido en Roma en 1840, y formado en la Escuela de Bellas Artes de París, donde cursó sus estudios desde noviembre de 1862 hasta enero de 1865. Su padre, buen grabador y acuarelista, con premios en las Exposiciones Nacionales, que tenía cierta vinculación con la Academia de San Fernando, lo envió a la Escuela de Arquitectura de Madrid. Aquí, tras unos ejercicios, se incorporó al curso escolar 1865-66. Al año siguiente obtuvo una pensión por Real Orden para trasladarse a París, y visitar la Exposición Universal. En 1869 obtenía el título de arquitecto. Todos estos datos son interesantes, pues, su origen italiano y formación francesa, terminada luego en Madrid, explica algo de lo esporádico de su arquitectura. Las obras de Arbós no tienen antecedente entre nosotros, y más bien están ligadas a formas que por entonces se dan en Italia, como se verá más adelante, de modo que los resultados revisten un claro exotismo.

El éxito acompañó siempre a nuestro arquitecto, y el hecho de haber salido ganador en cuantos concursos se presentó, explica que a él se deban algunas de las construcciones más importantes del Madrid alfonsino, tales como el Monte de Piedad, la Necrópolis del Este y la Basílica de Atocha.

En «La Gaceta» del 14 de julio de 1870, se publicaba el programa para la construcción de un nuevo edificio para el Monte de Piedad. Esta institución, que se se había fundido ya con la Caja de Ahorros, estaba buscando un nuevo local para instalarse. El Madrid de los años 70 tenían grandes solares procedentes de los derribos de conventos e iglesias, y el Monte de Piedad tras intentar, sin conseguirlo,

(165) Ver nota número 145.

adquirir el ex-convento de Santo Domingo y la casa del Nuevo Reza-do (166), compró parte del solar del ex-convento de San Martín, a pocos metros de la casa en que se fundara el Monte. En febrero de 1869 se adquirió definitivamente el terreno, por un valor de 936.260 reales (167). Inmediatamente se formó un jurado, para premiar el mejor proyecto con destino al Monte y Caja, del que formaban parte el ministro de Gobernación, como presidente; dos arquitectos académicos de San Fernando, que fueron Juan Bautista Peironnet y Francisco Jareño, y dos vocales del Consejo de Administración de la institución, que resultaron ser el marqués de la Vega de Armijo y don Santiago de Angulo. Al cerrarse el plazo de presentación de proyectos, el 15 de septiembre de 1870, sumaban éstos nueve en total, correspondiendo cuatro a un mismo autor bajo igual lema.

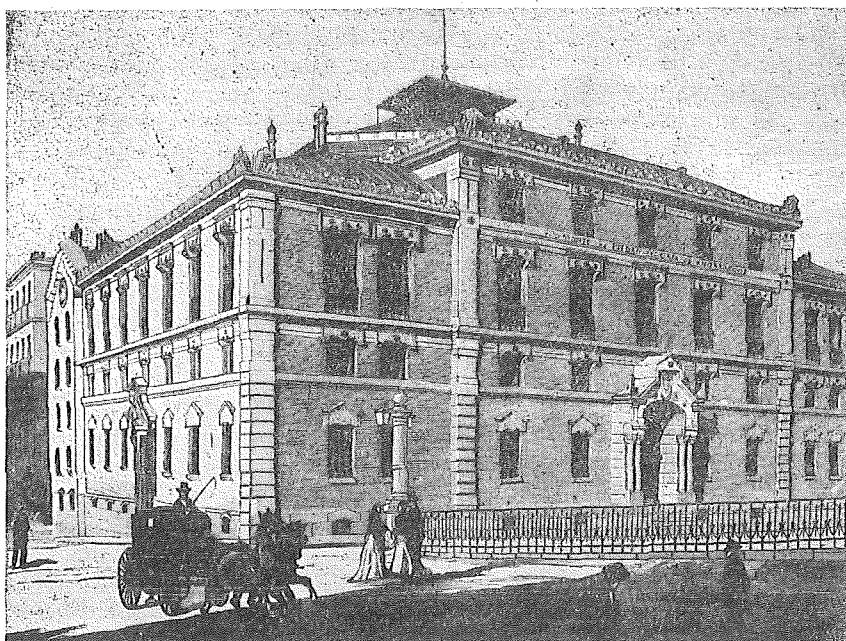


Fig. 38.—F. Arbós: Monte de Piedad y Caja de Ahorros.

En noviembre se hizo saber el fallo del jurado, que otorgó el primer premio del proyecto de Arbós y José María Aguilar y Vela, presentado bajo el lema «Miscuit útilé dulcí», y un segundo premio, con-

(166) Sobre el primero estaban ya trazadas unas calles y casas de vecindad y el segundo había encontrado por entonces un nuevo destino.

(167) BRAULIO ANTON RAMIREZ: *Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Madrid. Noticias históricas y descriptivas y álbum poético con motivo de la inauguración del nuevo edificio en el año de 1875*, Madrid, 1875.

sistente en 6.000 reales, al proyecto de Emilio Rodríguez Ayuso y José Benedicto y Lombía, que llevaba como lema «*Beatus vir, qui intellegit super egetem et pauperum*».

El proyecto de Arbós, en el que también intervino Aguilar, catedrático de la Escuela de Arquitectura, supo sacar buen partido al solar irregular y además satisfacía perfectamente las necesidades funcionales del edificio, que exigía una meditada distribución. El núcleo central lo compone un patio octogonal con cubierta de hierro y cristal, que albergaría las dependencias relacionadas con las operaciones de préstamos e imposiciones. En torno a aquél, cuatro crujías con fachada al exterior y ocupadas por el vestíbulo de entrada (plaza de San Martín), Sala de Ventas (calle de las Hileras), almacenes (calle de Francisco Piquer) y capilla (calle de San Martín). El exterior es de gran sencillez, siendo notable el efecto del ladrillo de un tono apagado sobre el que destaca la piedra dorada de los dinteles y pórtico de entrada. El conjunto revela un cubierto racionalismo, que Román Laredo relaciona con Viollet-le-Duc. Bien porque es la primera obra de Arbós, bien porque la hizo en colaboración con Aguilar, el hecho es que siendo de buena arquitectura, tiene muy poco de lo que después será su personal estilo. Tan sólo puede tenerse como elemento característico, el empleo de las columnas con capiteles de cierto aire bizantino en la portada principal. La obra tuvo magnífica acogida, encargándosele también, al parecer, la serie de sucursales en Madrid, en las que repite un mismo tipo, como puede verse en las filiales de la calle de Eloy Gonzalo y de la Ronda de Valencia. Sus fachadas también de ladrillo y muy planas, muestran, sin embargo, un tipo de decoración muy distinto, de tímido carácter neomudéjar, sin poderse relacionar estilísticamente con el edificio central. Este se terminó en junio de 1875, siendo su coste total de algo más de cuatro millones de reales de vellón. En el interior se conservan unas esculturas de Elías Martín, y las pinturas de Isidoro Lozano en el techo del Salón Central.

En agosto de 1877 se abrió otro concurso de mayor alcance que el anterior, pues lo convocaba el Ayuntamiento para erigir una monumental necrópolis en el lado Este de Madrid. El Ministerio de Estado hizo previamente una interesantísima labor de recopilación de datos referentes a las grandes necrópolis del mundo. A lo largo de 1877 todos los países y poblaciones consultadas enviaron sus informes, desde Constantinopla hasta New York, sin olvidar Africa del Norte. Hoy se conserva esta preciosísima documentación (dibujos, fotos, reglamentos, etc.) en el Archivo Municipal de Madrid (168). Arbós hizo de nuevo un proyecto a medias con Urioste, alcanzando por segunda vez el primer premio. Arbós aprovechó el desnivel del terreno para distribuir los distintos espacios, siguiendo una disposición escalonada en terrazas. La planta tenía forma de cruz, o mejor, de custodia, formada por un interminable pórtico. En el interior, en la parte

(168) A.S.A., Legs. 6-158-1, 2, 5; y 6-159-3.

que correspondería al viril de dicha custodia, van dos pórticos concéntricos, todo ello siguiendo el pensamiento del arquitecto, que decía que «la composición arquitectónica debe expresar un concepto filosófico» (169). Al fondo del primer patio, a los pies de la cruz, se erigiría una gran capilla (170), resultando un conjunto perfectamente equilibrado, muy espacioso y de gran originalidad. Las partes de que constaba el proyecto eran las siguientes: 1, Capilla; 2, Panteones de primera clase; 3, Panteón de grandes hombres; 4, Cementerio católico; 5, Sepulturas de tercera clase, con «cinerario»; 6 y 7, Sepulturas de cuarta clase; 8, Sepulturas judiciales; 9, Sepulturas para cristianos no católicos; 10, Sepulturas de caridad; 11, Osario; 12, Casa mortuoria; 13, Depósito judicial y almacén; 14, Oficinas; 15, Viviendas; 16, Antecementerio (171). Sin embargo, el proyecto era costosísimo, lo que obligó al Ayuntamiento a retrasar las obras. Incluso a la muerte de Arbós, otro arquitecto, García Nava, hizo una reforma del proyecto inicial, del cual se conservaba la planta general, pero no el volumen edificado. Las entradas monumentales, capilla, depósito de cadáveres, etc., se construyeron siguiendo normas estilísticas que nada tienen que ver ya con Arbós, y que en ocasiones rozan con el modernismo.

En la ola de derribos que azotó a Madrid durante todo el siglo XIX, hay que incluir la Real Basílica de Atocha, cuya primera iglesia y convento se erigió en tiempos de Carlos V, engrandeciéndola después su hijo Felipe II, con una gran capilla y quedando siempre bajo el patronazgo regio. Ahora bien, en esta ocasión el derribo no iba dar a una plaza o a una institución bancaria, sino a un nuevo templo monumental, «símbolo de nuestras glorias, como lo es la gran abadía de Westminster en Inglaterra». Para ello se abrió un concurso en mayo de 1890, cuyo jurado, formado por Madrazo, Lema, Cubas, Riaño y Velázquez, adjudicó el premio a uno de los cuatro proyectos presentados, que llevaba por lema «Nigra sum, sed formosa». Resultó ser el de Fernando Arbós, que esta vez trabajó solo. Arbós dio forma cumplida a un difícil programa, cuyas condiciones exigían, según un comentarista de la época, «una iglesia despejada inundada de luz clara, suntuosa, como lugar destinado a grandes ceremonias, bodas de reyes y fiestas solemnes, en las cuales la religión eleva a las más espirituales hermosuras, y el lujo, la grandeza de las clases altas despliega su ostentosa pompa... La basílica de Atocha ha de ser el templo de la Corte, antes que modesta iglesia destinada al culto diario, o recinto severo y propio del templo monástico.» (172). Esto puede darnos una idea del ambiente archi-

(169) FERNANDO ARBÓS: *La Necrópolis*, Madrid, 1916.

(170) «Necrópolis del Este», en *I.E.A.*, núm. XXXIII, 8 de septiembre de 1878, página 135.

(171) Ver nota anterior.

(172) R. SORIANO: «La nueva Basílica de Atocha», en *I.E.A.*, núm. XXVII, 22 de julio de 1891, pág. 42.

tectónico que se perseguía y que afortunadamente Arbós supo interpretar sin caer en la tentación de la ostentación siempre ridícula.

El jurado, que estaba integrado por hombres como Lema, Madrazo y Cubas, es decir, por neomedievalistas puros, se inclinó por el proyecto de Arbós por la sabia disposición del edificio y al mismo tiempo por lo que tenía de novedad entre nosotros su arquitectura, al incorporar elementos italo-bizantinos. La obra tiene clara inspiración italiana, tanto en su estructura como en la decoración, concretamente muestra influjo de la arquitectura medieval, véneta y toscana. Hay que decir en este sentido que por aquellos mismos años en Italia se hace un tipo de arquitectura muy similar, y que está relacionado con el movimiento político del Risorgimento, que iba a lograr la unidad italiana frente al peligro austríaco. Efectivamente, la Real Basílica de

LAM. XLVI. - A
XLVII. - B

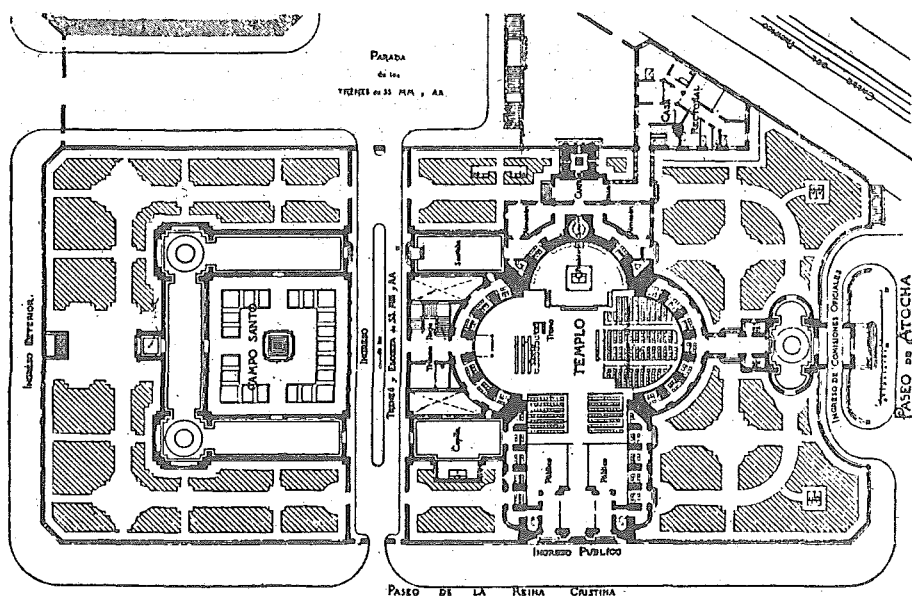


Fig. 39.—F. Arbós: Planta de la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha.

Atocha recuerda obras como la Sinagoga de Florencia (1874-82), de Falcini, Treves y Vincenzo Michele; el Cementerio Monumental de Milán (1863-1866), de Carlo Maciachini; el de Padua (1880-1900), de Holzner, Giovanni y Britto, e incluso las obras que el arquitecto inglés George Edmund Street hizo en Roma, tales como la iglesia americana de San Pablo (1872-1876) (173).

El terreno de que disponía Arbós para ejecutar su proyecto tenía forma rectangular, y en él dispuso de una forma admirable la basí-

(173) Ver «The Pictures que System and Medieval Vocabularies», de CARROLL L. V. MEEKS, en *Italian Architecture, 1750-1941*, New Haven, 1966, págs. 205-284.

lica propiamente dicha y el Campo Santo, que a modo de claustro debía de servir de panteón de hombres ilustres. Un tercer elemento, el campanile exento, completaba el conjunto. La planta de los edificios sigue una disposición rigurosamente axial, pudiéndose señalarse dos ejes principales. Uno que desde el paseo de la Reina Cristina coincide con el eje mayor del templo y termina en el campanile, y otro segundo que perpendicular al anterior parte del antiguo paso de Atocha y coincide con la nave de crucero, centro del Campo Santo e ingreso exterior al Panteón de Hombres Ilustres, por la calle llamada hoy de Julián Gayarre.

La basílica es de nave única, con cabecera trebolada, llevando sobre lo que podría llamarse crucero, una gran cúpula con tambor. Está pensada en función de una rígida escala jerárquico-social muy sintomática de la época alfoncina. En efecto, en el interior cada estrato social tiene un lugar definido, con una entrada propia, sin que sea posible la confusión o mezcla entre sí. El pueblo, al que con cierto eufemismo se le denomina «público» en el proyecto de Arbós, tiene acceso por la fachada principal, pudiendo llegar tan sólo a poco más de la mitad de la nave. Aristocracia y comisiones oficiales entraban por el lado de la epístola, bajo un pórtico cubierto al que llegaban con el mismo coche de caballos. El rey, familia real y escolta, llegaban por el lado del evangelio, donde estaba situado el trono, también bajo un ingreso cubierto. Finalmente el clero tenía entrada por el mismo lado que el rey, pero por distinta puerta, la cual comunicaba con la sacristía, y ésta con el presbiterio. Así quedaba frente a frente el clero, rey, nobleza y pueblo. En el centro de la cabecera y en alto se hallaba un camarín con la imagen titular del templo. La cruz que protege la entrada de la familia real y clero, sirve a su vez de línea de separación entre la iglesia y el claustro que funciona como enterramiento de hombres ilustres. Es esta parte y el campanile, lo único que se llegó a construir, pues en la basílica, apenas sacada de cimientos, no se continuó el proyecto original. Lo que tiene de italiano el conjunto es, sobre todo, el tratamiento policromo y marmóreo de los muros (alternando fajas blancas y grises), así como la composición de los huecos de entrada y vanos en general. El campanile exento denuncia, igualmente, su procedencia veneto-toscana. Como elemento bizantino predominante destaca el sistema cupuliforme, que como después repetirá en San Manuel y San Benito, se trasdosa con una carena metálica. El revestimiento proyectado para el interior a base de mosaico, está también en la misma línea neobizantina. Todo el recinto llevaría una verja, dejando espacios verdes entre ella y la edificación.

El proyecto de Arbós para Atocha le dio gran fama, no sólo en la Península, sino en toda Europa, siendo reproducido en la «Architectural Review», que es posiblemente la más importante del momento (174). Entre las consecuencias inmediatas del éxito obtenido, hay

(174) «Basilica of Our Lady de Atocha. D. Fernando Arbós», en *Academy Architecture and Architecturas Review*, 1903, II, págs. 124 y ss.

que mencionar su elección como académico de San Fernando (175), donde leyó el discurso de ingreso el 21 de junio de 1898, sobre el tema «Transformación más culminante de la arquitectura cristiana», en el que hacía gala de sus profundos conocimientos de Historia de la Arquitectura, si bien expuestos de una forma general y vaga, que era la tónica general de estos discursos (176).

A La última obra importante de Arbós, y ésta ejecutada en su totalidad, fue la iglesia del Redentor, con una Escuela para obreros aneja que llevaban los Padres Agustinos, de hacia 1900. Es la iglesia que hoy se levanta entre las calles de Alcalá y Columela, y más conocida como iglesia de San Manuel y San Benito. El templo tiene una extraña planta, debido quizá a lo irregular del solar, pues si bien forma una cruz latina, ninguno de los brazos son iguales ni guardan proporción. Como en Atocha, también proyectó aquí Arbós un campanile a la italiana sobre el eje mayor de la iglesia, si bien esta vez se encuentra a los pies del edificio. El volumen principal está formado por una respetable cúpula que cubre el ámbito central, y cuyo empuje está absorbido por parejas de contrafuertes, que en su parte alta se independizan del muro convirtiéndose en airoas torres, a modo de alminares con el claro intento de evocar cierto orientalismo en su arquitectura. La cubierta de la cúpula es de chapa de cobre rojo. La obra está muy cuidada en lo ornamental, destacando del interior el mosaico del piso, que recuerda cosas vistas en Parma o Venecia, y la medida decoración embutida en la piedra blanca del exterior, formando cintas, paneles, recuadros, ochos, estrellas y temas florales.

Trabajó también Arbós en la arquitectura doméstica, en donde más o menos veladamente introduce elementos utilizados ya en sus obras monumentales. De su estilo es el número 16 de la calle del Almirante y los números 9 y 11 del paseo de la Castellana. En 1880 hizo el número 26 de la calle Valencia para Ulpiano Pinillos (177), y de 1881 son el número 15 de la calle del Almirante, para Antonio Clement y Liotard (178), el número 35 de Doctor Fourquet, para Juan Dios Iturriaga (179), el número 4 de Salitre, para Ignacio Moya García (180), y Tutor, número 9, con vuelta a Luisa Fernando y Luisa Fernanda, 5, ambas para José Simón Radó. De 1890 es el número 4 de la calle de Orellana, con una estimable colección de balcones (181).

(175) «Arbós, nuevo académico de Bellas Artes», en *I.E.A.*, núm. XXIII, 22 de junio de 1898, pág. 362.

(176) FERNANDO ARBÓS Y TREMANTI: *Transformaciones más culminantes de la Arquitectura cristiana*, Madrid, 1898. (Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 12 de junio de 1898.)

(177) A.S.A., Leg. 6-424-4.

(178) A.S.A., Leg. 6-404-17.

(179) Ver nota anterior.

(180) Ver nota número 178.

(181) A.S.A., Leg. 8-70-17. La casa le fue encargada por Joaquín José de Osma y Arellano, Marqués de la Puente y Sotomayor, que vivía en el hotel número 9 del Paseo de la Castellana.

Sin fundamento se le atribuyen dos de las puertas monumentales del Parque del Retiro, la del Paseo de Coches y la del Paseo de las Estatuas, que en realidad son obras de Urioste.

Entre las obras que hizo para fuera de Madrid, se encuentra el panteón de Secundino Gómez, en León (182).

Arbós, que era arquitecto del Ministerio de Gracia y Justicia y jefe superior de Administración, poseía la Gran Cruz de Isabel la Católica y la de Caballero de la Legión de Honor. Murió en Madrid el 18 de diciembre de 1916, cuando estaba haciendo una reforma y ampliación en el Museo del Prado (183).

ARTURO MELIDA

Entre todos los arquitectos del último tercio del siglo, hay uno que destaca por el singular carácter de su obra. Se trata de Arturo Mélida y Alinari, nacido en Madrid el 24 de julio de 1849, cuya inquietud artística no se redujo al campo de la arquitectura, sino que fue también gran decorador, pintor, dibujante, escultor (desempeñó la cátedra de Modelado en la Escuela de Arquitectura, como titular, desde 1887); ilustró libros, y diseñó muebles. De toda esta múltiple actuación nos han quedado magníficas muestras (184).

Analicemos primero su trayectoria arquitectónica de gran interés por traer nuevos y desconocidos aspectos a este eclecticismo alfonso. El padre de Arturo Mélida, magistrado que trabajaba en Madrid y procedía de una acomodada familia aragonesa, pensó en que su hijo siguiera la carrera militar, consiguiendo ingresar en la Escuela de Estado Mayor en 1866. Sin embargo, Mélida, cuyo temperamento artístico, con mucho de genial, le inclinaba hacia la creación, abandonó en 1868 aquella Escuela para pasar a la de Arquitectura, donde obtuvo el título en 1873 (185).

Su primera obra importante fue el sepulcro del marqués del Duero, en la basílica de Atocha, obra que ganó en concurso público celebrado en 1875. Exceptuando la estatua, que sostiene la efigie del ilustre soldado, obra de Elías Martín, el sepulcro todo, incluso los detalles de-

(182) I.E.A., núm. XXVII, 22 de julio de 1900, pág. 43.

(183) REPULLES: «Arbós. Necrología», en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 40, 1916, págs. 225-227.

(184) PEDRO NAVASCUES PALACIO: «Arturo Mélida y Alinari (1849-1902)», en *Goya*, núm. 106, 1972, págs. 234-241.

(185) LUIS DOMENECH MUNTANER: «D. Arturo Mélida», en *Anuario de Arquitectos de Cataluña*, 1903, págs. 439-443. JUAN MOYA IDIGORAS: «El arquitecto don Arturo Mélida y Alinari», en *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 137, 1953, páginas 2-4.

corativos en piedra, fueron esculpidos por sus propias manos. Desde entonces será frecuente en Mérida no sólo el proyecto de tal o cual edificio o monumentos, sino ejecutar personalmente lo que llevare de escultura, pintura o sencillamente de mobiliario. Los restos del marqués del Duero fueron trasladados al nuevo sepulcro el 27 de junio de 1880 (186).

LAM. XLIX

En 1877 se abrió de nuevo un concurso público para erigir en Madrid un monumento a Cristóbal Colón, adjudicándose Mérida el premio. Es ésta la obra más conocida de nuestro arquitecto, si bien la idea inicial de dicho monumento dista un tanto de lo que después se hizo, mejorando, sin duda, aquel primer proyecto. Conocemos los primeros intentos gracias a unos dibujos de los cuales uno está firmado y fechado en 1878, en el que puede verse un gran pedestal en uno de cuyos frentes se reinterpreta la conocida portada del hospital de la Latina de Madrid. Sobre dicho basamento apoya un caprichoso pilar gótico rematado por la estatua de Colón. El conjunto iría en el centro de un pequeño estanque. Mérida mejoró este primer boceto restando importancia al carácter arquitectónico del monumento, e insistiendo más en su concepción escultórica. Consta de un pedestal de proporciones cúbicas, en cuyas cuatro caras van escenas en altorrelieve, escudos, heraldos, todo ello relativo al Descubrimiento y bajo un marco arquitectónico que recuerda la ornamentación isabelina del siglo XV. Sobre un esbelto apoyo a modo de columna, va la estatua de Colón, obra de Jerónimo Suñol. Todo el monumento, incluyendo la verja que en otro tiempo lo circundaba, fue obra de Mérida como creación y como realización (187). La obra mereció el aplauso general de la crítica, y el mismo rey de Portugal le otorgó por ello la «Cruz de Santiago, creada para galardonar trabajos científicos, artísticos o literarios.» El monumento en cuestión, que fue pensado en relación con una altura y volumen de edificios determinada, ha perdido hoy todo su sentido al haberse derribado el palacio de Uceda, las casas de Rodríguez Ayuso y la Casa de la Moneda. Por su parte, el tránsito rodado ha ido comiéndose paulatinamente el jardín con árboles y verja, hasta reducirlo a un ridículo césped. Este es el triste proceso de muchos conjuntos urbanos, monumentos y edificios de Madrid, que en el mejor de los casos, es decir, cuando se destruyen, terminan en un almacén, como este monumento a Colón que deseáramos verlo de nuevo entre nosotros lo antes posible.

La arquitectura isabelina fue, efectivamente, revalorizada por Mérida, no sólo a través de recreaciones como el referido monumento a Colón, sino por medio de importantes restauraciones arquitectónicas, tales como la del convento franciscano de San Juan de los Re-

(186) «Madrid. Basílica de Atocha...», en *I.E.A.*, núm. XXV, 8 de julio de 1880, página 13.

(187) MELIDA, ARTURO: *El monumento a Colón erigido en Madrid por suscripción de los títulos del Reino*, Madrid, 1886.

yes en Toledo. En 1881, el entonces ministro de Fomento, José Luis Albareda, encargó a Mélida la comprometida restauración de este edificio, consiguiendo detener así la lamentable ruina en que el tiempo y el hombre lo habían dejado, Bécquer dejó una detallada descripción del edificio y de las vicisitudes que le llevaron hasta tan lamentable estado, al iniciar la conocida «Historia de los Templos de España», que tenía como misión revalorizar la Edad Media, hacer la historia de sus edificios, y por fin restaurarlos: «Los hombres de reputación mejor adquirida entre nuestros arqueólogos, los más ardientes e instruidos de esa juventud que esperaba con ansia el instante de saltar al palenque literario para probar sus fuerzas con un asunto grande, han tomado sobre sus hombros, no sin contar antes con el apoyo del Trono, de la iglesia y de la opinión pública, la colosal empresa de armar el esqueleto de esa era portentosa...» (188).

En diciembre de aquel mismo año de 1881, Mélida presentó un proyecto de restauración del claustro de San Juan de los Reyes, custodiado hoy en el seminario Torres Balbás, de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Se trata de un documento de inestimable interés, no sólo porque permite reconocer la obra que se llevó a cabo en el siglo XIX, sino por el propio documento en sí, redactado en caracteres góticos sobre pergamino, con tintas de varios colores, miniaturas, y conteniendo unos magníficos dibujos a pluma sobre las partes a restaurar. Mélida restauró con acierto la obra de Juan Guas, reponiendo gran número de piezas en la planta baja del claustro, y dibujando de nuevo todo el remate del claustro que corre por encima de las gárgolas. Todo ello en perfecta armonía y con gran respeto hacia la obra de Guas.

Contiguo al convento de San Juan de los Reyes, Mélida levantó la Escuela de Artes Industriales en un nuevo estilo que emplea elementos mudéjares mezclados con otros isabelinos. No puede, sin embargo, confundirse con el mudejarismo de un Rodríguez Ayuso o un Alvarés Capra, pues en éstos no hay eclecticismo propiamente dicho como el que sí encontramos, en cambio, en la arquitectura de Mélida. El materialismo básico, en la construcción y decoración, es el ladrillo de un rojo intenso, sobre el que resaltan los azulejos, mayólicas y estatuas de barro cocido y esmaltado.

En este mismo estilo gótico-mudéjar isabelino, de gran efecto policromo y con profusión de cerámica vidriada que él mismo ejecutaba, hizo los pabellones de la Exposición de Ganados celebrada en el Retiro, en 1882, y sobre todo el Pabellón español de la Exposición Universal de París, del año 1889. Fue esta última obra la que le dio fama

(188) *La Historia de los Templos de España* se empezó a publicar en la etapa isabelina, en agosto de 1857, y quedóse sin concluir por diferencias habidas entre sus dos directores artísticos, G. A. Bécquer y Juan de la Puerta Vizcaíno, y los directores comerciales. Sobre Bécquer y la *Historia de los Templos de España*, véase Paul Patrick Rogers: «New facts on Becquer's *Historia de los Templos de España*», en *Hispanic Review*, octubre de 1940. El fragmento aquí transcrito está tomado de la edición de Aguilar, Madrid, 1966 (12.^a ed.), pág. 810.

internacional, pues el jurado de la Exposición otorgó a Mérida uno de los tres únicos premios que concediera a los países participantes. Por su parte, la Academia Francesa le premió con una Medalla de Oro y la Gran Cruz Oficial de la Legión de Honor. Asimismo ingresó en el Instituto de Francia, derrotando la candidatura de M. Samson —presidente de la Asociación de Arquitectos de Londres—, que presentaba Charles Garnier. El edificio consistía en una larga crujía con dos pabellones laterales. En él empleó ladrillo de dos colores y abundante cerámica vidriada. En el centro de la crujía se alzaba a modo de peineta un cuerpo con el escudo de España, que recordaba los monumentales escudos que Juan Guas diseñó para el interior de la iglesia de San Juan de los Reyes. En el mismo paño iba un cuerpo de alicatados, y unas arquerías trilobuladas y cruzadas formando un red de rombos. El resto de la fachada llevaba sencillos ventanales góticos con un parteluz. En los pabellones extremos colocó grandes paños de cerámica vidriada con temas platerescos toledanos con los consabidos heraldos tan repetidos por el arquitecto, y el águila bicéfala de Carlos V (189). Mudéjar también era la capilla del Palacio de la Duquesa de Denia, que el arquitecto hizo por estos años 80.

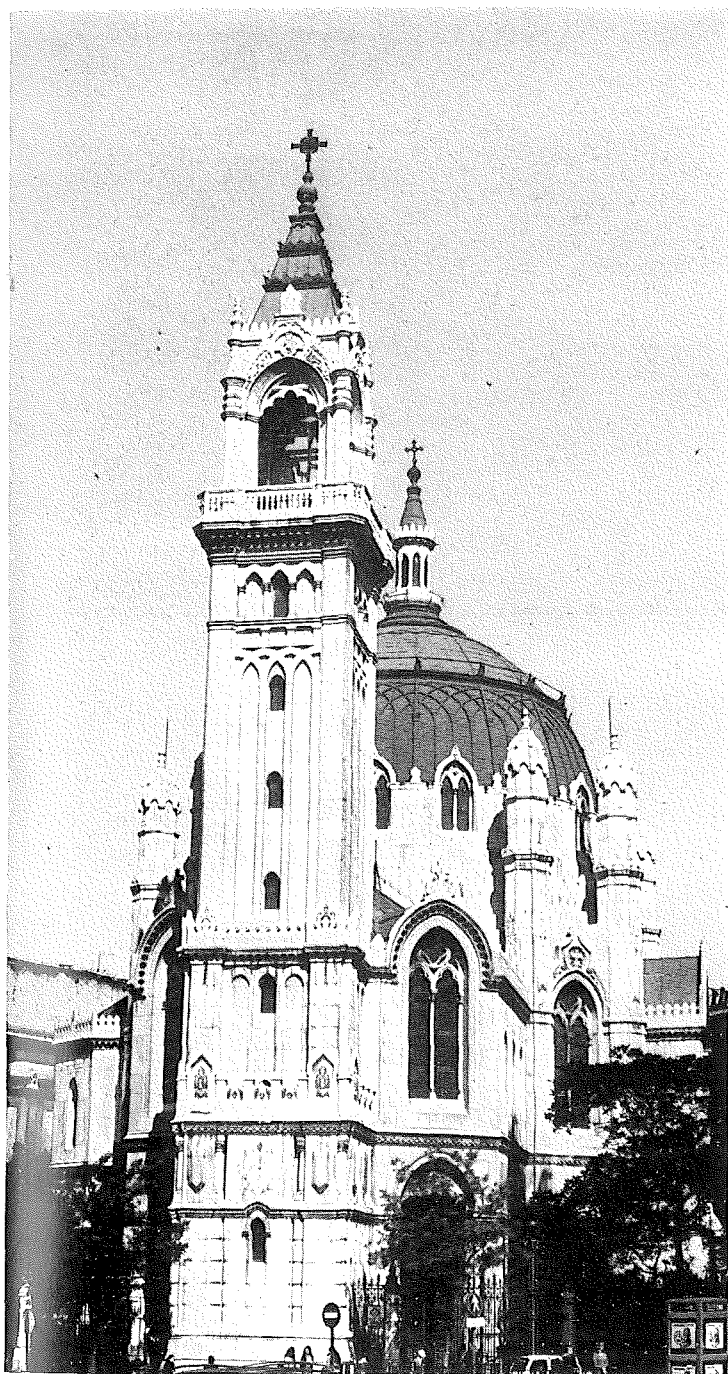
Entre sus obras más discutidas hay que señalar la capilla sepulcral del marqués de Amboage, en el cementerio de San Isidro. Su estilo es gótico de finales del siglo XV, pero su apuntada flecha se funde en hierro produciendo un efecto singular y muy criticado en sus días. La obra es valiente y su interior lleva pinturas y azulejera del propio Mérida. Como piezas intermedias entre arquitectura y escultura debemos citar los proyectos, no ejecutados, de monumentos al rey Carlos III, y al Dos de Mayo. El boceto de este último se publicó en 1893 (190), y consiste en un pedestal circular sobre el que apoya un plinto y columna, rematado todo por la corona real sobre un cojín. El heroísmo del pueblo de Madrid estaba representado en el monumento por un joven vestido de majo, que lucha contra dos águilas, símbolo de los ejércitos napoleónicos. Dos medallones con las cabezas de Goya y Ramón de la Cruz aludían, respectivamente, al «pintor y cantor del pueblo», mientras que una inscripción recordaba dos fechas memorables: «Madrid 2 de mayo-Móstoles, 3 de mayo».

En cuanto al monumento al rey Carlos III, nada podemos decir en concreto, si bien por el estilo podrían ser de Mérida los modelos en yeso —por desdicha muy estropeados— que se encuentran en el

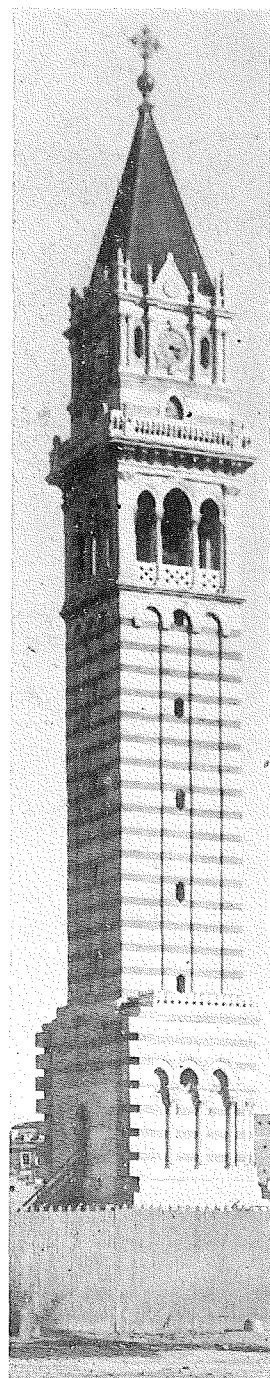
(189) *Revista de la Exposición Universal de París en 1889*, dirigida por F. G. Dumas, Barcelona, 1889, pág. 498.

«Pabellón de la Sección Española en la Exposición Universal de París, en 1889», en *I.E.A.*, núm. XV, 22 de abril de 1889, pág. 244.

(190) «Proyecto de Monumento conmemorativo del Heroísmo del Pueblo de Madrid, en la jornada del 2 de mayo de 1808», en *I.E.A.*, núm. XXIII, 22 de junio de 1893, pág. 412.

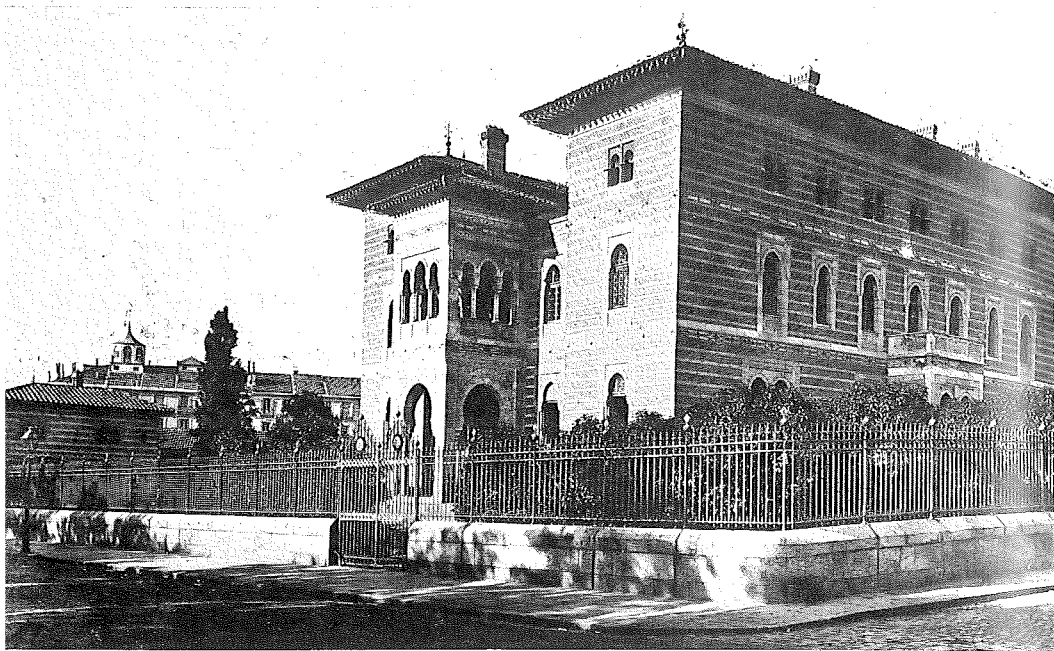


A



B

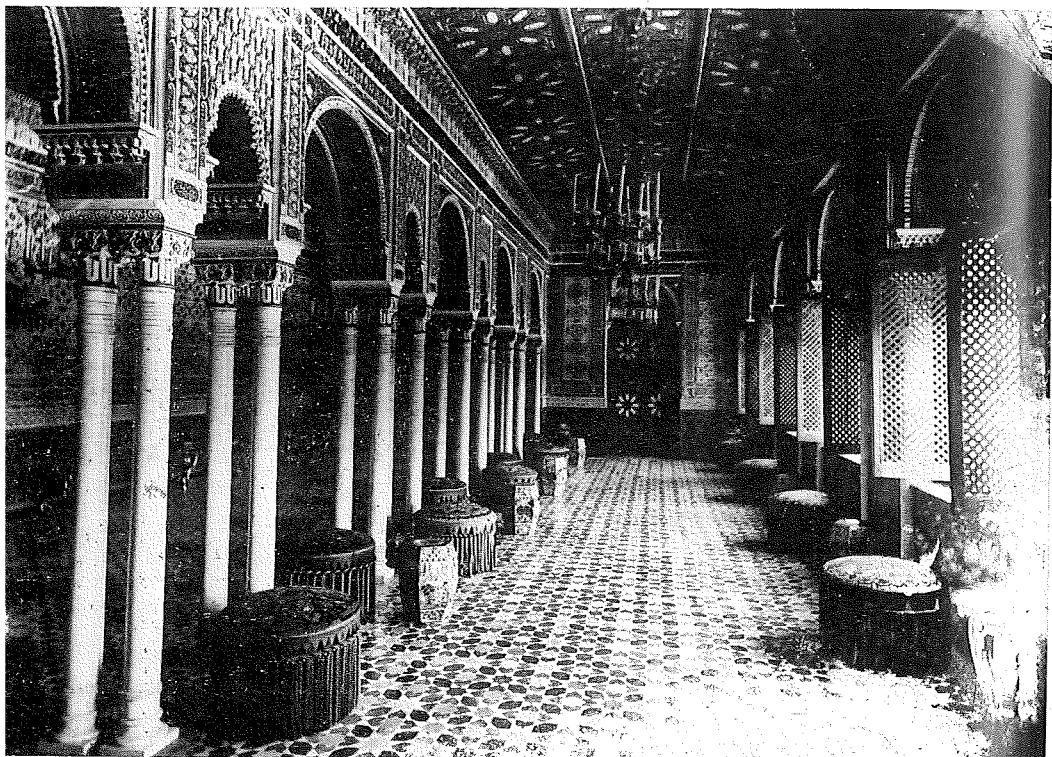
LAM. XLVII.—F. Arbós: A) Iglesia de San Manuel y San Benito (h. 1900). B) Campanile de la Real Basílica de Atocha.

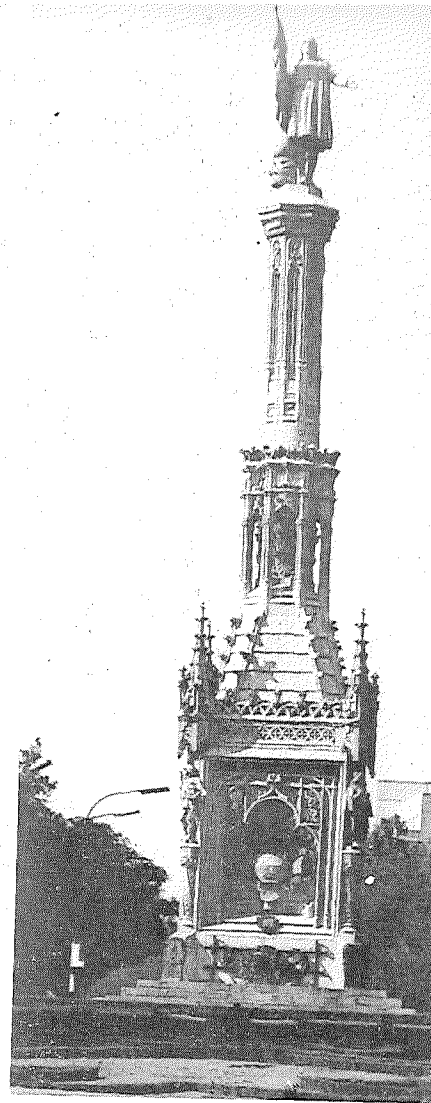
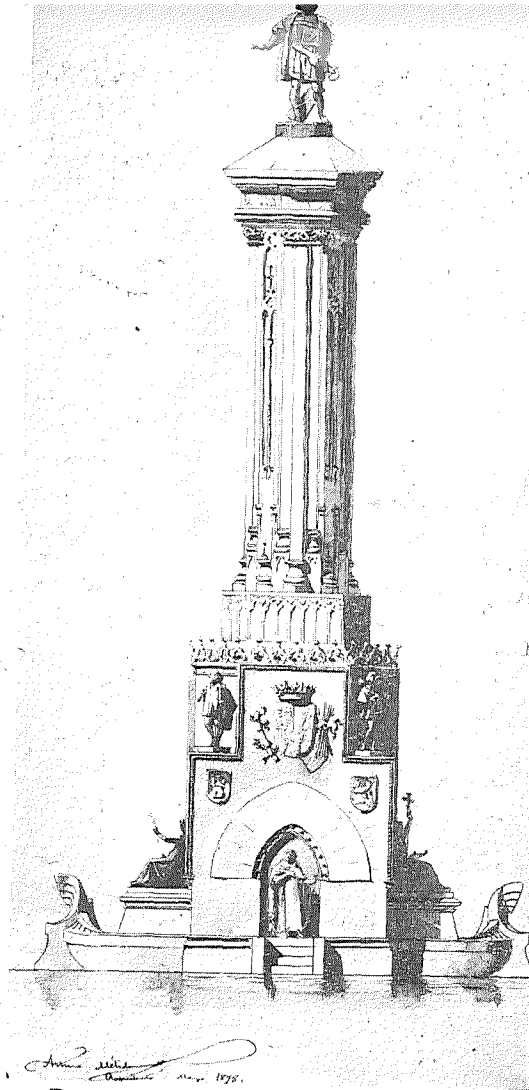
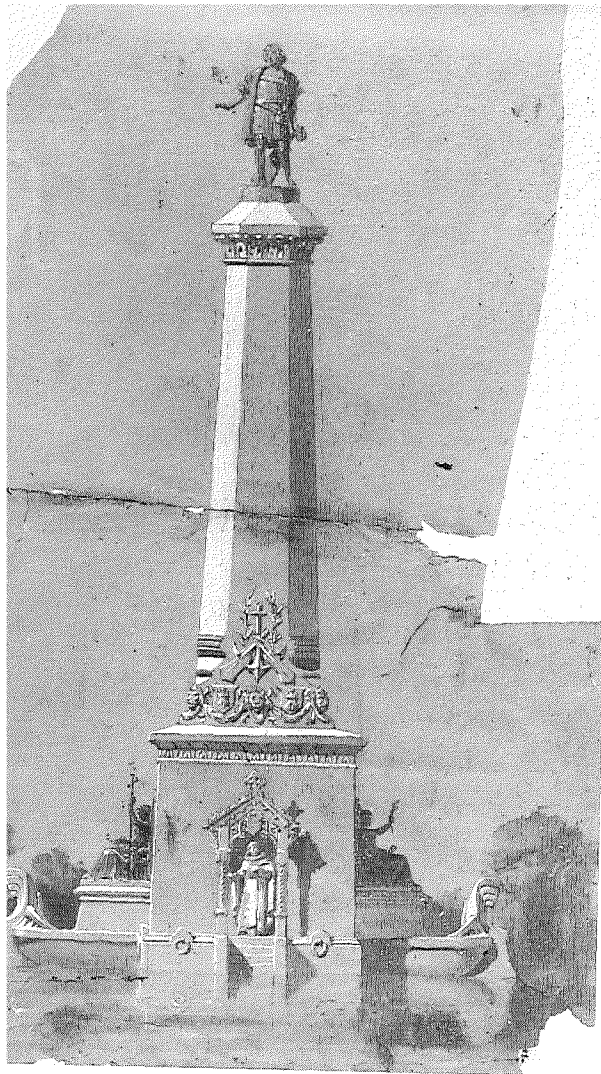


A

LAM. XLVIII.—R. Contreras (?): A) Palacio Xifré [Derribado]. B) Salón Arabe del Palacio de Vista Alegre [Derribado].

B





1. XLIX.—A. Mérida: A) y B) Proyectos para el monumento a Colón (1872 y 1878, respectivamente). C) Realización definitiva (entre 1880 y 1885) [hoy desmontado]

Museo Municipal. Se trataba de una retrato ecuestre sobre pedestal, que deriva del Gattamelata de Donatello. Los yesos evidencian gran soltura y oficio en el modelado rápido y abocetado.

Este tipo de monumentos conmemorativos lo trabajó mucho Mérida, llegando a constituir en él una cierta especialidad. El más importante, dentro de este «género» es el conocido mausoleo de Colón para la catedral de La Habana (1891), trasladado más tarde a la catedral de Sevilla. Su modelo se conserva en el Museo Municipal de Madrid en muy mal estado, podría decirse que crítico y a punto de deshacerse. En realidad se trata de una obra de escultura y no de arquitectura, donde cuatro heraldos, fundidos en metal y con aplicaciones de esmalte, llevan el féretro con los supuestos restos del almirante. En esta misma línea plástica están las estatuas de América y Oceanía en el monumento que en Comillas hizo el arquitecto catalán Luis Doménech, erigido en honor a Antonio López. Asimismo esculpió un gran capitel para completar el monumento de Colón, en Palos de Moguer, que proyectó Ricardo Velázquez (191).

Pero volviendo a sus realizaciones arquitectónicas citaremos las siguientes obras ejecutadas fuera de Madrid: Hotel-Palacio de Limas, en Burgos; restauración del castillo de Peña Ramiro, en Villafranca del Bierzo, y la Casa de Baüer, en La Granja (Segovia).

Complemento de su arquitectura fue la decoración de sus propias obras. Ya lo hemos visto en algunas de ellas y citaremos ahora otras en que intervino solamente como decorador. Como arquitecto que era del Congreso de Diputados, hizo el Archivo y Biblioteca, habiendo elegido para el salón de lectura un delicado estilo Imperio, con magníficos escritorios, mesas y sillones giratorios —de los que se conserva uno en la Escuela de Arquitectura— con las consabidas águilas, esfinges, grecas, etc. Muy diferente era, en cambio, la decoración del Salón de Actos del Ateneo de Madrid (1884), en estilo neogriego, muy acorde con el ambiente intelectual del centro. Allí mismo pronunció, en 1885, una famosa conferencia titulada «Historia Moderna de las ideas artísticas en España», donde ya se mostró defensor del arte barroco, tema que luego desarrollaría en su discurso de ingreso en San Fernando.

En parecido estilo, aunque más cerca del neoclasicismo, decoró también el despacho de la Subsecretaría del Ministerio de Hacienda, que exceptuando el techo, pintado por Comba, todo lo demás, muros, muebles y hasta la lámpara y alfombra, es de Mérida. Para particulares trabajó muchísimo, decorando las estancias más importantes de las casas-palacios de la alta burguesía y aristocracia. Así, por ejemplo, decoró la casa de Enrique Ziburu, palacio de los condes de Finat, de Ramón Pla, de los condes de Valle, el hotel de los condes de Muguero, la casa del duque de Veragua, la de Herrero y la del marqués de Urquijo. Con Benlliure decoró el palacio del banquero Baüer y su

casa de La Granja. En la mayoría de los casos se trata de la decoración de muros y techos, en los que utilizó indistintamente pintura al fresco y temple. Los temas más frecuentes son de asuntos mitológicos y alegóricos, estilísticamente emparentados con el tardío clasicismo francés de mediados del siglo XIX. Por otra parte, Mélida se inspiró en las escorzadas perspectivas barrocas de cielos abiertos, a la hora de diseñar los techos de dichos palacios, si bien hay en ellos muchos elementos eclécticos. Este peculiar matiz de la obra de Mélida, que era, sin duda, uno de los mejores muralistas del último tercio del siglo XIX entre nosotros, le llevó a aceptar poco antes de su muerte la difícil restauración de las pinturas de la fachada de la Casa de la Panadería de Madrid, así como las de la bóveda de uno de los dos salones principales. Finalmente cabe añadir la pintura de los lunetos de la iglesia de Santa María de Alcoy (1901), cuyos bocetos han llegado hasta nosotros. Se trata de una serie de composiciones muy correctas con asuntos religiosos, ejecutadas con verdadera mano de pintor, lo que es excepción entre los arquitectos de su tiempo.

Además de esta pintura más o menos naturalista y figurativa, Mélida es autor de un tipo de composiciones de estilo muy personal sobre la base de figuras planas, sin modelado alguno y recortadas sobre unos fondos monócromos. Sirvan de ejemplo las desaparecidas pinturas que decoraban la parte alta de la sala Isabel II del Museo del Prado, convertida hoy en sala de Velázquez. Los Salones del Ateneo conservan algo de este «estilo Mélida».

Ahora bien, todo este volumen de trabajo decorativo no apartó nunca a Mélida de su verdadera profesión de arquitecto. Le preocuparon siempre los problemas de arquitectura, especialmente los relacionados con el estilo. Es éste un tema sobre el que se dieron muchas vueltas a finales del pasado siglo, y sobre ello versó su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, ocurrido el 8 de octubre de 1899: «Causas de la decadencia de la arquitectura y medios para su regeneración» (192). Lo más importante de dicho discurso no son los síntomas de la supuesta decadencia, sino la encendida defensa que hace de la arquitectura barroca. Son palabras pronunciadas en la Academia, que desde principio de siglo ha escuchado otras semejantes pero referidas a la arquitectura neoclásica, medieval, ecléctica y ahora barroca. La actitud de Mélida reivindicando el arte barroco se cuenta entre los primeros que lo hicieron. Otros muchos aspectos interesantes de la personalidad de Arturo Mélida se podrían destacar, pero sólo recordaremos aquí, para terminar, sus ilustraciones de obras literarias tales como «Los Episodios Nacionales», de Pérez Galdós, varias ediciones de las obras de Núñez de Arce, Echegaray, las Memorias del general Fernández de Córdoba y Leyendas de Zorrilla. Ilustró igualmente el Quijote de la editorial Montaner y Simón, e intervino muchas veces en varios números de la «Ilustración Española

(192) ARTURO MELIDA: *Causas de la decadencia de la arquitectura y medios para su regeneración*, Madrid, 1899.

y Americana», en la Biblioteca «Arte y Letras», donde ilustró «La Hija del Rey de Egipto», de Jorge Ebers (193), el Horacio, etcétera, ilustrando incluso una obra literaria de su hermano José Ramón titulada «A orillas del Guadaira». Mélida, que tenía mucho de arquitecto-artesano, y que sólo tenía semejanza entre los hombres de su tiempo con Juan Bautista Lázaro, por la amplitud de su quehacer artístico, realizó varios encargos que demuestran hasta dónde llegó su capacidad de expresión. Así, por ejemplo, pintó algunos abanicos, uno para la reina Doña Mercedes, esposa de Alfonso XII, otro para la reina Doña María Pía de Portugal, y un tercero, por encargo de la reina regente María Cristina, para la duquesa de Edimburgo.

Siendo joven aún contrajo una enfermedad, que como tantas veces ha ocurrido en la Historia del Arte, atacó la parte más sensible del artista, la vista. Perdió un ojo y una dolorosa enfermedad le llevó a la muerte el 15 de diciembre de 1902, cuando sólo contaba con cincuenta y tres años de edad.

La obra de Mélida, su formación y desarrollo darían lugar a una interesante cuanto extensa monografía. Hombre culto y de gran sensibilidad, viene a recordarnos la importancia que para el arte español del siglo XIX, entraña su apellido. Arturo fue hermano del gran arqueólogo José Ramón y del notable pintor Enrique, muerto en París diez años antes.

LA ESCUELA DE CUBAS

De todos los arquitectos que trabajaron durante la Restauración alfoncina, solamente de dos puede decirse que crearon un grupo de seguidores con cierta homogeneidad. Uno fue Rodríguez Ayuso y el otro Cubas. Ya se han visto las consecuencias del peculiar estilo de Ayuso en la arquitectura doméstica madrileña, resta ahora ver la repercusión del marqués de Cubas en la arquitectura, sobre todo religiosa, que se produce a final de siglo.

La envergadura de algunas obras encargadas al marqués de Cubas, tales como la Almudena, obligó al arquitecto a rodearse de otros, siempre más jóvenes que él, para que le ayudaran. De éstos citaremos tan sólo a su sobrino, Francisco Mendoza y Cubas, y a Miguel de Olabarria.

Francisco Mendoza debió seguir la carrera de arquitecto, animado y estimulado por los éxitos de su tío. Al obtener el título, en junio de 1881, pasó al estudio de aquél, auxiliándole en la obra de la catedral de Madrid, en la iglesia de Santa Cruz, en el Asilo de Huérfanos

(193) En esta edición colaboró igualmente el gran dibujante Apeles Mestres. Barcelona, Biblioteca «Artes y Letras», 1885, con encuadernación de Jorba.

del Sagrado Corazón de Jesús, en el palacio de los condes de Villapadierna, etc. A la muerte del marqués le sucedió en el cargo de Arquitecto Diocesano de Madrid (194), si bien su muerte prematura, ocurrida en 1909, le impidió legarnos una obra amplia. Tan sólo conocemos, por ahora, como suyo, el palacio de Aldama, en la calle de Felipe IV, número 5, y la casa número 1 del paseo de Recoletos, propiedad del marqués de Urquijo. Esta se construyó entre 1897 y 1899, y estaba destinada a viviendas, excepto la planta baja, con destino comercial. Es un edificio que por su peculiar enclave urbano, cuenta con dos fachadas en esquina, una sobre el paseo de Recoletos, y la segunda sobre los jardines del antiguo palacio de Buenavista. Ambas fachadas son un bello ejemplo de la arquitectura alfonsina, con algunos magníficos hierros, carpintería, miradores, decoración incisa, etcétera, siendo muy de lamentar que de nuevo otra entidad bancaria haya adquirido el inmueble para su derribo. (195).

Mayor importancia tiene el arquitecto alavés Miguel de Olabarria, que habiéndose recibido de arquitecto, en 1892, en Madrid, pasó también como arquitecto auxiliar al estudio del marqués de Cubas. No es necesario insistir que intervino, igualmente, en las obras citadas ya, especialmente en la Almudena. Sobre esta base se le ha atribuido indebidamente la iglesia de Santa Cruz, basándose en los paralelismos existentes entre este edificio y el del Seminario Conciliar de Madrid (196). El hecho es que indudablemente Olabarria fue asimilando formas y conceptos utilizados por el marqués de Cubas, llegando a diseñar edificios notables como la iglesia de San Ignacio, en la calle del Príncipe, la iglesia de los PP. Jesuitas, en Zorrilla, con vuelta a Cedaceros, y el ya indicado Seminario Conciliar de Madrid, que es su obra más estimable. Los tres edificios tienden a un historicismo arquitectónico que por producirse en fecha muy tardía, participan más de un criterio ecléctico. Neogótica era la iglesia de los PP. Jesuitas de la calle de Zorrilla, más conocida por Los Luises (derribada), con sus bóvedas de crucería, pilares compuestos, etc. En cambio, la iglesia de San Ignacio recordaba la arquitectura románica que Cubas empleó en la cripta de la Almudena. La iglesia, consagrada el 20 de julio de 1898 (197), a la Congregación de Naturales y Oriundos de las tres Provincias Vascongadas. Asociación ésta fundada en 1713 para socorrer a los necesitados de aquellas provincias residentes en Madrid. La iglesia anterior, probablemente barroca y de estructura modesta, amenazaba ruina, por lo que se procedió a su derribo en

(194) «D. Francisco Mendoza y Cubas. Necrología», en *Anuario de Arquitectos de Cataluña*, 1909, pág. 267.

(195) A. y Co., 1899, y A.S.A., Leg. 16-15-26: «Expediente promovido por el Excmo. Sr. Marqués de Urquijo para construir una casa de nueva planta en el solar número 3 del Paseo de Recoletos».

(196) La atribución errónea se debe a CABELLO Y LAPIEDRA: «Miguel de Olabarria», en A. y Co., núm. 142, 1904.

(197) «Madrid. Iglesia de San Ignacio», en *I.E.A.*, núm. XXVIII, 30 de julio de 1898, pág. 57.

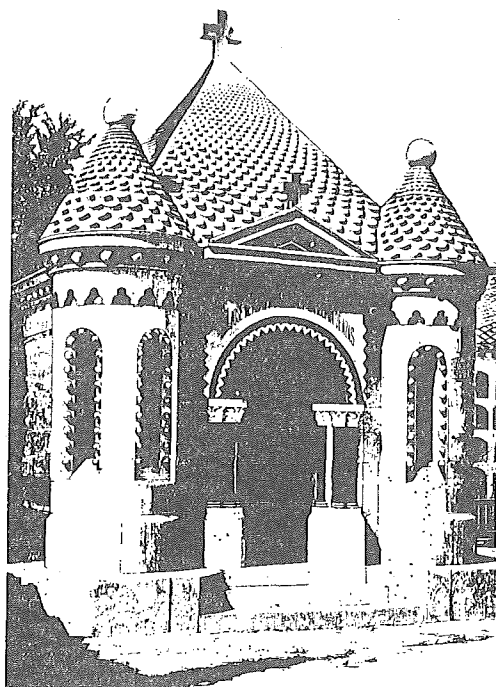


Fig. 40.—D. Inza: Panteón de la familia Aza.

1894. La Congregación buscó a un arquitecto vasco, que resultó ser Olabarriá. La iglesia es de nave única y de su interior nada queda de lo proyectado inicialmente por haberse destruido y reformado después. Sólo parte de la fachada puede darnos una idea de aquel edificio neorrománico, para el que Arturo Mélida hizo las vidrieras, las pinturas murales que llevaba la cabecera, y el bajorrelieve del tímpano de la fachada con el tema de «La conversión de San Ignacio». Esta iglesia, junto con las Reparadoras de la calle Fomento y la cripta de la Almudena, son los únicos ejemplos con que cuenta Madrid dentro de este «revival» románico. Sólo en la arquitectura funeraria es posible encontrar algún caso de cierto interés, como ocurre con el panteón de la familia Aza, en la Sacramental de San Nicolás, obra del arquitecto Domingo Inza. Su estructura, de la década del 70, recuerda los cimborrios de las catedrales de Zamora y Vieja de Salamanca.

La última obra de Olabarriá fue el Seminario de la Diócesis de Madrid-Alcalá, que se levantaría sobre el solar que ocupó el antiguo palacio de los duques de Osuna, con el soberbio parque que linda con el Campillo de las Vistillas, Cuesta de Javalquinto, calles de San Buena-ventura y Jerte, cuesta de las Descalzas y Huerta de San Francisco el Grande, sumando su superficie treinta mil seiscientos metros cua-

drados (198). El palacio de Osuna fue derribado en 1900, firmándose al año siguiente la contrata de la nueva obra, cuyo coste alcanzó, en principio, un millón y medio de pesetas. El proyecto inicial sufrió algunos cambios notables, sugeridos por el nuevo prelado que sucedió al arzobispo don José María de Cos. El edificio, tal y como se ejecutó, responde al siguiente esquema: planta rectangular, con cuatro cuerpos torreados en los ángulos, dividida por un crujía, perpendicular a la fachada principal, en la que va la iglesia. Es decir, una solución que tiene algo de escurialense por la colocación central de la iglesia, de planta de cruz latina, cuyos brazos vienen a coincidir con una de las crujías del gran rectángulo. El cuerpo de la nave, a cuyos pies va la escalera principal, da lugar a dos patios en torno a los cuales y en sus cuatro pisos, se abren las cátedras, cuartos, lavabos, etc., dejando los servicios generales (biblioteca, sala de visitas, salón de actos, etc.) para la crujía de la fachada. La iglesia, de nave única,

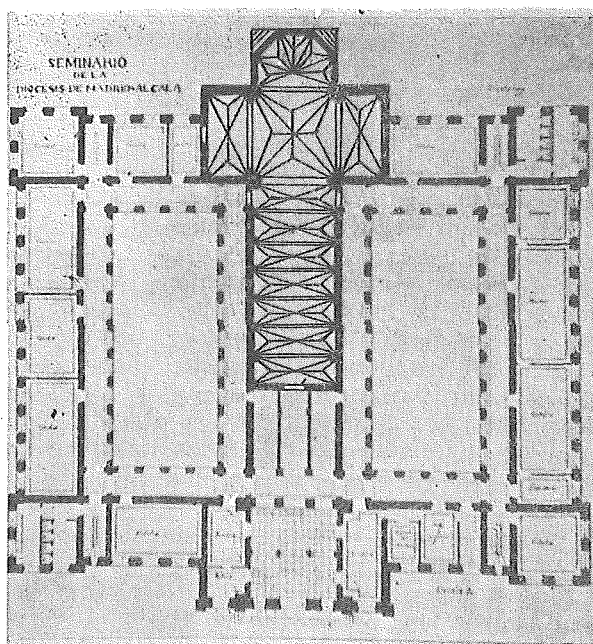


Fig. 41.—M. de Olabarría: Planta del Seminario Conciliar.

lleva bóveda de crucería cuatripartita, con terceletes sólo en dos de los plenos de cada tramo, a excepción del crucero que los lleva en los cuatro.

Olabarría empleó como material de construcción la piedra, el hierro y sobre todo el ladrillo, con el que compuso una interesante fa-

(198) «El nuevo Seminario Conciliar de Madrid», en *A. y Co.*, núm. 143, 1904.

chada, que si bien tiene acentos neomudéjares, su lenguaje es claramente ecléctico. En 1904, año en que muere el arquitecto, se colocó el alero corriendo la dirección de las obras hasta su terminación a cargo de Ricardo García Guereta, amigo y colaborador de Olabarría, tanto en el Seminario como en la iglesia de San Ignacio (199).

LAM. XLIII. - A

LA VERTIENTE ORIENTALISTA DEL ECLECTICISMO: EL PASTICHE ARABE

Como faceta distinta dentro de la arquitectura alfonsina, hemos de abordar el tema del pastiche orientalista. Tendencia ésta surgida durante la minoría de Isabel II, pero que es a partir de los años 70 cuando adquiere mayor desarrollo e importancia. Conocemos ya, efectivamente, dos antecedentes notables, uno el salón árabe del Palacio Real de Aranjuez, y otro el salón árabe del Palacio de Vista Alegre. Ambos, sin embargo, sirven de antecedentes tan sólo para el llamado interior de estilo árabe. Trataremos ahora, en cambio, de analizar los aspectos que condicionaron la aparición del pastiche árabe con una mayor frecuencia y alcance que antes de 1870. El primer lugar se esbozará el clima orientalista que fomenta este curioso capítulo, para pasar después a ver las tres formas más interesantes del pastiche orientalista: la arquitectura urbana, en su doble proyección del palacio señorial y de vivienda plurifamiliar, la moda del interior árabe, y la arquitectura representativa de las Exposiciones Universales. Recordando desde un principio que este revival orientalista, árabe, no puede confundirse con el movimiento neomudéjar.

Existió en la década de los años 70 un factor decisivo que si no fue suficiente por sí mismo para provocar el interés por lo oriental, sí al menos para despertar un movimiento de aceptación de los temas y motivos orientales. Se trata de la llamada «guerra de Oriente», que concretamente en 1877, su momento de apogeo, llevó a los periódicos y sobre todo a las revistas ilustradas escenas de costumbres, muebles, vestuario y vistas de distintas ciudades orientales, en especial de Constantinopla. Todo esto sirvió de base para elaborar en Occidente formas orientales, que en definitiva no hacían sino completar el movimiento iniciado ya en el siglo XVIII, hacia las civilizaciones no europeas. Había pasado ya el momento de lo chinesco, estaba en auge el japonismo, y lo egipcio había dejado una fugaz huella en la arquitectura posterior a la derrota napoleónica. La influencia de la arquitectura india, que también existió, se dejó sentir especialmente en Inglaterra y Portugal,

(199) Es errónea la atribución a García Guereta del Seminario de Madrid, como se afirma en un artículo publicado en la *I.E.A.*, el 30 de octubre de 1906, y repetida igualmente en la *Architectural Review*, 1908, vol. 33.

es decir, en los dos países más vinculados con aquella península. No obstante, tampoco se puede descartar su influencia en otros como incluso España. Recuérdesse a este respecto el proyecto de Rodríguez Ayuso para un sepulcro basado en una estupa tailandesa. Ahora bien: si todo este nuevo orientalismo caía en Europa en terreno virgen como novedad, no ocurriría lo mismo en nuestro país, donde ya existía una tradición de auténtica arquitectura de origen oriental. Esto es claro y no es necesario insistir en ello. El hecho es que España era un país abonado donde fácilmente era presumible que surgiera una nueva arquitectura con más fuerza que en ningún otro lugar. Este orientalismo arquitectónico puede hallar un paralelismo en las pinturas de un Francisco Lameyer, por ejemplo.

Lo árabe se convirtió en nuestro estilo nacional, nuestro estilo representativo ante el mundo, y no sólo en las conocidas exposiciones internacionales, sino a nivel de relaciones diplomáticas.

Cuando el rey Alfonso XII tuvo que hacer un obsequio al Emperador de Alemania le regaló un magnífico jarrón, que copiaba más o menos de cerca una de las conocidas piezas nazaríes de la Alhambra, ejecutada en la Fábrica de la Moncloa entre 1875 y 1885. Otros centros de producción cerámica, como «La Amistad», de Cartagena, o la «Fábrica de Loza», de Segovia, hicieron por entonces piezas similares que hallaban fácil salida en el mercado nacional e internacional (200). Este detalle, que tiene valor sobre todo anecdótico, nos revela, sin embargo, dos aspectos a tener en cuenta: uno, que existe un ambiente y gusto «árabe», al que en seguida se unirá el erudito estudio de la Academia, y, segundo, que este orientalismo, como ocurrió en los años de la reina Cristina, está apoyado por el rey e imitado luego, como veremos, por la aristocracia y alta burguesía.

A este impulso neoarabista hay que sumar la enorme trascendencia que tuvo la posición de la Academia, pues si bien sabemos que fue ella la que comenzó en los días de Villanueva a interesarse por la arquitectura musulmana (201), su actitud era entonces de mera expectación, sin intentar ahondar en su estructura, desenvolvimiento histórico, etcétera. Ahora, por el contrario, se oyen en la Academia discursos como el de Riaño sobre «Los orígenes de la arquitectura arábiga, su transición en los siglos XI y XII y su florecimiento inmediato» (202), cuyo título es muy elocuente para comprender la óptica historicista de estos trabajos. Riaño publicó después otras obras, como «La Alham-

(200) MANUEL JORGE ARAGONESES: «La amistad (1845-1893) y la problemática de sus motivos cerámicos», en *Arte Español*, 1959, pág. 138, lám. XVI.

(201) Ver cap. III.

(202) JUAN FACUNDO RIAÑO: *Los orígenes de la arquitectura arábiga, su transición en los siglos XI y XII y su florecimiento inmediato*. Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, leído el 16 de mayo de 1880, Madrid, 1880. Riaño sucedió a Amador de los Ríos, de quien era discípulo.

bra: Estudio crítico de las descripciones antiguas y modernas del palacio árabe» (203) y «La fortaleza de la Alhambra» (204).

Al discurso de Riaño siguieron en la Academia otros, como el del arquitecto Fernández Casanova, que leyó su discurso de ingreso en aquella corporación en 1892, sobre el tema de «Arte mauritano» (205). Fernández Casanova fue el restaurador de la catedral de Sevilla, y siendo arquitecto mayor del Patrimonio Real hizo parte del Panteón de Infantes en El Escorial, sucediendo en esta labor, así como en el sillón de la Academia, a Juan Segundo de Lema.

Finalmente, habría que decir algo de la abundante bibliografía histórico-artística que apareció tanto en España como Francia e Inglaterra sobre el mundo musulmán, o, como entonces se decía, sobre el mundo «árabe». Al igual que ocurrió con el romanticismo, que a todo elemento medieval, fuera románico o no, se le denominaba gótico con un carácter genérico, a todo lo musulmán se le conoció en el pasado bajo el nombre de árabe. Recordemos aquí, entre otros, los nombres de Dozy (206), Contreras (207), Ramiro Amador de los Ríos, etc.

Sólo en ciudades más meridionales que Madrid, tales como Sevilla, Córdoba o Granada, es fácil encontrar edificaciones concebidas con este orientalismo sin ambages, pero en la Corte no cundió el ejemplo. Existió siempre en la capital un secreto temor a la construcción de casas y palacios señoriales que respondieran a este estilo árabe. El hecho tiene en cierto modo una lógica, pues la decoración árabe parecía estar especialmente vinculada a los edificios públicos de esparcimiento, tenía algo de festivo, y era por esto la más indicada para teatros, circos, bailes, plazas de toros y frontones. De ahí que, en cambio, fuese muy corriente el salón o patio árabe en las casas o palacios alfonosinos, pero sin vistas al exterior. Sin embargo, Madrid contó con dos ejemplos muy notables de esto que hemos llamado el pastiche árabe, que son el palacio Xifré o Palacio Árabe del Prado, como figura en el archivo fotográfico de Laurent, y el palacio de los Condes de Valencia de Don Juan. Son edificios ciertamente discutibles, pero a la vez de innegable valor arquitectónico, que responde a un momento muy determinado de nuestra historia de la arquitectura y que desde luego, en el caso Xifré, su valor estético está muy por encima del edificio de Sin-

LAM. XLVIII. - A

(203) *Revista de España*, XCVII, Madrid, 1884.

(204) *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XI, 1887. Asimismo, el «Palacio árabe de la Alhambra», en los *Monumentos Arquitectónicos de España*.

(205) ADOLFO FERNÁNDEZ CASANOVA: *El arte mauritano*. Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, leído el 12 de junio de 1892, Madrid, 1892.

(206) R. DOZY: *Historie des Musulmans d'Espagne jusqu'à la conquête de l'Andalusie par les Almoravides*, Leiden, 1881 (3.^a ed.), 2 vols. Ver también A. ALMAGRO Y CARDENAS: *Museo Granadino de Antigüedades Árabes*, Granada, 1886 y 1893.

(207) R. CONTRERAS: *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba*, Madrid, 1878; y del mismo autor: *La Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*, Madrid, 1885.

dicatos que ha crecido sobre su solar. El banquero e industrial José Xifré Casas tiene en Barcelona, y con respecto a la economía española del siglo XIX, un valor semejante, si no superior, al del marqués de Salamanca en Madrid. Xifré promocionó construcciones (el conocido pórtico Xifré barcelonés), industrias y empresas relacionadas con la fabricación textil (208). Idea suya, o de alguno de sus descendientes, puesto que murió en 1856, fue la de construir en el paseo del Prado un palacio árabe, donde arquitectura y mobiliario armonizaran perfectamente. La obra debió de correr a cargo de Rafael Contreras. El palacio está pensado con seguridad, sin titubeos, y consta de dos alargados cuerpos, con tres plantas cada uno, que dejan entre sí un espacio libre para el patio. Entre ambos cuerpos, y por la parte que mira al Prado, existía un pequeño pórtico saliente con un mirador encima sumando sólo dos plantas en total. Los muros eran de ladrillo bicolor, alternando fajas de color rojo con otras más finas a modo de verdugadas de tono amarillento. Esta composición mural que reiteraba la línea horizontal producía un buen efecto, de solidez y equilibrio. Todos los huecos son de herradura, más o menos apuntada, y encuadrados en su alfiz correspondiente. Con gran cuidado y tacto se incluyeron motivos cerámicos en las albanegas de los arcos y zócalos. El edificio todo llevaba un alero de madera de gran vuelo. Hay dos últimos aspectos que denunciaban la sensibilidad del arquitecto y la generosidad de una época, y son, por un lado, la de haber colocado la fachada principal, la que da al Prado, mostrando el volumen más pequeño de la construcción y dejando para las calles secundarias las fachadas laterales, que son muy largas y compactas, y por otro lado el haber dotado al edificio de un desahogado jardín del cual gozaba el transeúnte a través de una bella verja.

Si bien se perdió el palacio Xifré, del cual quedaban hasta hace poco algunos mármoles y detalles decorativos en yeso en la Escuela de Arquitectura de Madrid, se nos ha conservado el Palacio de Valencia de Don Juan, hoy Museo del mismo nombre. Su arquitectura es sin duda inferior al Xifré, pero también interesante. Lo que más diferencia a uno y otro es la falta de seguridad que existe en este último, la timidez por abordar con decisión ciertos temas, de tal modo que casi no puede considerarse pastiche propiamente dicho, sino tan sólo como edificio al que se adhieren unos azulejos y formas de origen musulmán, si bien ello queda compensado con creces con la extraordinaria colección de cerámica hispano-árabe que custodia el edificio. Su arquitecto fue Enrique Fort, del que se hablará en el siguiente capítulo, quien lo terminaba en 1893, fecha ya algo tardía y que explica el mayor eclecticismo de la obra (209).

(208) J. M. RAMON DE SAN PEDRO: *José Xifré Casas*, Barcelona-Madrid, 1956.

(209) Este edificio fue ampliado y reformado más tarde por su propietario, don Guillermo de Osma. Dicha ampliación se encargó al arquitecto Vicente García Cabrera en 1916. Toda la documentación de este edificio se halla en el A.S.A., Legs. 8-284-87; 7-364-64; 17-424-20; 19-416-77.

No es menos importante la difusión del interior de estilo árabe, con independencia de que lo fuera o no el resto del edificio. Conocemos ya los antecedentes isabelinos; veamos ahora algunos ejemplos importantes de la Restauración. El caso más típico que conozco de estas fechas es el salón árabe del Centro del Ejército y de la Armada, construido en 1886. El salón recibía el nombre de la «serre», que era en Francia lo que para nosotros representaba la «estufa», y que si bien servía de invernadero, se utilizaba igualmente como lugar fresco en verano para organizar las tertulias. Tanto la «serre» como la «estufa» solían estar adosadas al edificio en cuestión formando una pieza más. En Madrid puede verse esto todavía en el palacio de Zabálburu (210). Una revista de la época describía así la «serre» del Centro del Ejército: «Es una galería árabe con ancha cubierta de cristales blancos, azules y amarillos y cuyas paredes ha decorado el señor Taberllos» (211). El nuevo domicilio del Centro lo constituía el Palacio de los Condes de Montijo, que al parecer lo construyó Silvestre Pérez en 1810. Se hicieron con este motivo algunas reformas y añadidos, entre los que se encontraba la «serre», que reproducía elementos procedentes de la arquitectura nazarí, sumados a capricho. La arquería, formada por columnas gemelas típicamente granadinas, arcos apuntados y dentados y una cornisa de mocárabes, cerraba por sus cuatro lados la zona destinada para la tertulia, dejando un ándito entre dichas arquerías y los muros. Es tan sólo la parte central la que se cierra con una cubierta de hierro y cristal, cuya policromía contribuía a agudizar el ambiente exótico que se perseguía.

Aunque debe ser posterior, es el mismo espíritu el que anima el llamado «salón marroquí» del actual edificio del Museo del Ejército (212). En él se reproducen con todo detalle un característico interior de estilo árabe, que es en Madrid el único ejemplo hoy accesible al público. Zócalo, mocárabes, decoración de ataurique, policromías, etc., evoca y recuerda nuestra presencia en Marruecos. Es éste, la guerra de Africa, otro motivo que explica y fortalece nuestra arquitectura orientalista.

Otros muchos casos podrían añadirse, si bien basados tan sólo en crónicas de sociedad, donde con motivo de fiestas y reuniones sale a relucir el salón árabe. Al no conocer grabados o fotografías no nos detendremos en ellos, haciendo constar tan sólo su existencia. Estas pequeñas obras vivificaron nuestras artes industriales, apareciendo de nuevo maestros yeseros, y renovándose la técnica de la azulejería, en la cual sobresalieron las producciones andaluzas y murcianas. En Cartagena, en la residencia Valeriano Togores, se conserva todavía afortunadamente un «gabinete oriental» de 1873, que en 1886 lo revis-

(210) Ver en este cap. V: «El racionalismo: Lema y Madrazo».

(211) «Madrid. El nuevo domicilio del Centro del Ejército y de la Armada», en *I.E.A.*, núm. XX, 30 de mayo de 1886, pág. 352.

(212) *Guía del Museo del Ejército*, Madrid, 1960, pág. 17.

tió de cerámica Octavio Rambault, siendo uno de los mejores especímenes que de este tipo conozco (213).

En un sentido más amplio, la moda del interior árabe no se redujo a los gabinetes, salones y serres, sino que afectó a zonas más importantes, como los patios interiores de los palacetes alfonsinos. Como modelo puede escogerse el palacio de Anglada, en cuyo interior Rodríguez Ayuso reprodujo, con arte y mucho acierto, el patio de los Leones de la Alhambra, si bien al dotarle de un segundo piso perdía fidelidad el pastiche. Es de notar el carácter intimista de estos interiores árabes, que nunca, o excepcionalmente, tenían relación con el resto del edificio. El gusto por este tipo de interiores no fue exclusivamente español, sino que a partir de los años setenta se difunde por toda Europa, llegando en el siglo XX hasta América. Fue, sin embargo, Portugal, por razones fáciles de comprender, el país que aceptó con más compromiso la fórmula del pastiche granadino. El mejor ejemplo que puede ilustrar este hecho es el «Salón Árabe» del Palacio de la Bolsa, de Oporto, que según França es un pastiche de la Alhambra de Granada (214). El salón se terminó en 1880, y es obra del arquitecto G. A. Gonçalves de Sousa, si bien, a mi juicio, tiene poco que ver con el monumento granadino ni formal ni estéticamente. Como pastiche alhambrino tiene más interés, si bien es anterior (de hacia 1841), el Pórtico del Trifón del Palacio de Pena, que se relaciona con la Puerta de la Justicia de la Alhambra, de la cual el rey portugués Fernando II mandó levantar plantas y alzados (215).

Finalmente diremos que este alhambrismo tomó cuerpo no sólo en la arquitectura de una clase acomodada, sino que trascendió a la vivienda plurifamiliar, de la que nos resta un interesante y único ejemplo, en una casa de la calle Campomanes. El edificio consta de cinco plantas, y verticalmente lleva en los extremos una línea de balcones que flanquean dos ventanas ajimezadas. Los balcones llevan arcos de herradura, mientras que los huecos de los ajimeces son más bien trilobulados. Tanto unos como otros apoyan en finas columnillas colocados en esquina, es decir, con el capitel girado en tres cuartos. Todos los arcos llevan su correspondiente alfiz, encerrando yeserías típicamente granadinas, y llegando incluso a la exacta reproducción de algunas inscripciones que se encuentran en la Alhambra. Igualmente la banda que separa el principal del piso segundo lleva estos caracteres árabes. Como nota de color el arquitecto introdujo bajo los huecos dobles, unos paños de cerámica con motivos geométricos. El bien en-

(213) MANUEL JORGE ARAGONESES: obra citada en nota número 200 (página 137, lámina XV).

(214) JOSE AUGUSTO FRANÇA: obra citada en nota número 117 (vol I, página 342).

(215) J. A. FRANÇA: obra citada en nota número 117 (vol. I, pág. 300). El Barón von Eschwege, autor del Palacio de Pena, viajó por España, visitando Córdoba, Sevilla y Granada: «Cumprindo assim um itinerário gótico-romântico-oriental dentro de um esquema revivalista» (pág. 298).

tendido alhambrismo de la fachada muestra las posibilidades de este orientalismo, que en el presente caso dista mucho de ser torpe o pobre. Por el contrario, creo que se trata de un buen ejemplo de nuestra arquitectura ecléctica, dentro del capítulo de la vivienda urbana.

No se podría terminar este tema sin decir algo de cómo se presentó nuestra arquitectura fuera de España, en las Exposiciones Universales. Se dijo algo de esto ya en el reinado de Isabel II, pero es ahora cuando adquiere mayor fuerza. Recordaremos aquí el pabellón de España en la Exposición Universal de París de 1878, obra de Villajos, que reproducía parte del Patio de los Leones de la Alhambra (216) y el que nos representó en 1889, obra de Arturo Mélida, de estilo mudéjar toledano (217). Ambos edificios merecieron premios y el aplauso de la crítica, llegando a convertirse en nuestro estilo arquitectónico más representativo. La fácil receta del pastiche árabe se repitió muchas veces en cuantas exposiciones internacionales participaba España, sabiendo de antemano que nuestro pabellón atraería la curiosidad del público y del jurado, sobre todo en aquellos certámenes celebrados en América que por su lejanía prestaba gran atención al carácter exótico de nuestras muestras. Así ocurrió con el «Pabellón árabe» para los ingenieros militares del ejército, en la Exposición Internacional de Filadelfia de 1876 (218), y, sobre todo, con el Pabellón de España en la Exposición Universal Colombina, celebrada en Chicago en 1894 (219).

Este último era obra de un arquitecto valenciano residente en Nueva York, y reproducía la lonja valenciana. En su interior dispuso varias series de arquerías, que reproducían, hasta cierto punto con fidelidad, las de la mezquita de Córdoba.

Más adelante, en la Exposición de París de 1900, se reproducían varias obras andaluzas, bajo el tema de «Andalucía en tiempo de los árabes», cuyo autor fue esta vez un francés, Dernaz.

El hecho es que todo esto llegó a crear entre nosotros mismos una cierta psicosis orientalista, y así no es de extrañar que el banquero José Campo, en 1877 hiciera construir «delante de su casa-palacio, en el paseo de Recoletos, un bonito arco de estilo árabe, sostenido por esbeltas columnitas y rematado por dos cornisas y dos torrecillas almenadas, sobre las cuales ondeaban las banderas nacionales, imitando el conjunto una sección del incomparable Patio de los Leones de la Alhambra de Granada, con inscripciones y arabescos de colores...» (220). Algo análogo ocurrió con motivo de la vuelta de Alfon-

(216) Ver más arriba: «Ortiz de Villajos» (cap. IV).

(217) Ver más arriba: «Arturo Mélida» (cap. IV).

(218) *I.E.A.*, suplemento al núm. IX, 1876, págs. 169-170.

(219) *I.E.A.*, núm. III, 22 de enero de 1894, pág. 33. Asimismo, la Sección española en la Exposición Colonial de Amsterdam levantó un templete árabe para el pabellón de Cuba (*I.E.A.*, núm. III, 1883, pág. 84).

(220) EUSEBIO MARTINEZ DE VELASCO: «Madrid: Festejos públicos habidos en honor de N. S. El Rey», en *I.E.A.*, núm. III, 1874, págs. 43-44.

so XII a Madrid, tras la terminación de la guerra carlista en 1876. Con tan fausto motivo el entonces alcalde de Madrid, conde de Heredia Espínola, encargó a los arquitectos municipales levantar un arco en la calle Mayor, a la altura de la actual calle de Señores de Luzón, que se ajustara a este patrón orientalista. Los arquitectos hicieron un arco de triunfo, que si bien un comentarista decía que recordaban sus arabescos a los que «existen en la casa llamada de Mesa y Taller del Moro en Toledo», poco tenían que ver en realidad (221). Otros ejemplos como el pabellón árabe de la Diputación Provincial de Madrid, en la Feria que se instaló en el salón del Prado, en 1878 (222), o como la instalación de un laberinto árabe, que imitaba el interior de la Mezquita de Córdoba, en el antiguo teatro de la Alhambra (223), pueden darnos una idea del alcance que tiene lo que hemos llamado la vertiente orientalista del eclecticismo que hizo crisis con el cambio de siglo.

(221) «Arco de la calle Mayor, construido por el Ayuntamiento», en *I.E.A.*, número XII, 30 de marzo de 1876, pág. 213.

(222) *I.E.A.*, núm. XX, 1878, pág. 357.

(223) *I.E.A.*, núm. IV, 30 de enero de 1900, pág. 55.

CAPITULO V

LA ARQUITECTURA EN EL ULTIMO TERCIO DEL SIGLO (1868-1898)

SEGUNDA PARTE

LA ARQUITECTURA CLASICISTA DE CARACTER REPRESENTATIVO

Inseparable de toda esta actividad historicista de matiz medieval es el capítulo de lo que podría llamarse arquitectura clasicista de carácter representativo. Con ello queremos subrayar la insoslayable presencia de una arquitectura, que si bien ha perdido el purismo del clasicismo dieciochesco, sin embargo, conserva su supremacía frente a otros estilos históricos a la hora de diseñar un edificio representativo. Es también, si se quiere, la vertiente clasicista del eclecticismismo.

Piénsese en la Academia de la Lengua o en la Bolsa de Comercio. En estos y otros casos, que a continuación analizaremos, se recurre a un repertorio formal en el que hallamos de nuevo pórticos, órdenes clásicos, frontones, etc., si bien transformados y abultados por un deseo de énfasis como ocurre en el Ministerio de Fomento de Ricardo Velázquez, cuya arquitectura recuerda la verbosidad de un Charles Garnier.

Los arquitectos que militaron en este campo muchas veces trabajaron obedeciendo a otras normas estilísticas como es frecuente en todo el siglo XIX. Así, por ejemplo, Repullés, el autor de la Bolsa, hizo además mucha y buena arquitectura neomudéjar. En realidad, lo único que da cierta unidad a este grupo de arquitectos es el carácter representativo de sus obras, ya que en cada caso particular dicho carácter cristaliza de modo diferente.

El primer nombre importante es el de Antonio Ruiz de Salces, que se vio comprometido en la lenta empresa de dar término al edificio de la Biblioteca Nacional que comenzara Jareño (1). Ya sabemos que el propio Jareño, y después otros arquitectos, introdujeron reformas de tal manera que paulatinamente se fue alejando el edificio del proyecto inicial. Si hacemos caso a Repullés que dice que «el edificio fue construido, en su mayor parte, y felizmente terminado por Ruiz de Salces» (2), a él cabría atribuir el aspecto actual del edificio, especialmente el de la fachada del paseo de Recoletos, que quedó muy simplificada con relación al alzado que en su día proyectó Jareño. Salces llegó a la arquitectura desde la ingeniería, en cuyo cuerpo ingresó en 1839, obteniendo el título de arquitecto en 1852. A partir de esta fecha es posible que actuara como arquitecto auxiliar de Jareño en la Biblioteca Nacional, y cuando murió éste, Salces se hizo cargo de la monumental obra.

LAM. XXVI

(1) Ver Cap. III.

(2) E. M. REPULLES Y VARGAS: «Necrología: D. Antonio Ruiz de Salces», en *R.A.*, núm. 3, 1899, págs. 29-30.

Testimonios gráficos de la época, demostrando el estado de las obras en los años 80 y 90 (3), permiten atribuir a Salces, ya sin duda ninguna, gran responsabilidad en la obra. Incluso es muy posible que se deban a él algunas de las bellas estructuras metálicas del edificio, con las cuales estaría familiarizado, por su condición primera de ingeniero.

Hizo también bastante arquitectura privada, entre la que se puede citar las casas-palacios de los condes de Vistahermosa y Cerrajería; la casa número 8 de la calle de Malasaña, de 1879 (4); el número 12 de la calle Zurbano, de 1880 (5); el número 7 de la calle de Fernando el Santo, el 12 de Orfila y el 10 de Zurbano, las tres de 1881 (6); los números 20 y 22 de Zurbano (7), y la casa-hotel en Blanca de Navarra número 2 (8), construido en 1883. Entre los edificios religiosos y benéficos pueden citarse el Asilo de las Hermanitas de los Pobres y el Convento de los Paules. Como proyecto que quedó sin hacer, pero que en su momento fue aprobado para su ejecución, hay que recordar el de la Escuela de Ingenieros de Caminos.

Salces, que no construyó mucho, dedicó gran parte de su vida a la enseñanza en la Escuela de Arquitectura, donde ejerció la docencia desde 1848, años antes de conseguir el título, siendo catedrático de Topografía y Geometría cuando murió. Asimismo fue profesor en la desaparecida Escuela Central Preparatoria para Arquitectos e Ingenieros.

En 1871 ingresó en la Academia de San Fernando, leyendo un discurso cuyo título es fiel exponente de su preocupación por la formación de los futuros arquitectos: «Conocimientos que debe reunir el arquitecto y la importancia relativa que tienen para la Arquitectura los estudios científicos, los artísticos y los arqueológicos, necesarios todos para formar el artista del siglo XIX» (9). Fue censor de dicha Corporación desde 1877 hasta dos meses antes de su muerte, ocurrida en febrero de 1899.

LAM. L Poco antes de terminarse el Palacio de Bibliotecas y Museos, se inauguró en el paseo del Prado el «Palacio del Banco Nacional de España» (10), uno de los edificios más ambiciosos de la arquitectura madrileña. Su arquitecto fue Eduardo de Adaro, a quien ayudó muy

(3) «Estado actual de las obras del edificio de Bibliotecas y Museos», en *I.E.A.*, núm. XX, 30 de mayo de 1891, pág. 341.

(4) *A.S.A.*, Leg. 6-440-3.

(5) *A.S.A.*, Leg. 6-424-4.

(6) *A.S.A.*, Leg. 6-404-17.

(7) *A.S.A.*, Leg. 6-172-20 y 6-168-79.

(8) *A.S.A.*, Leg. 6-172-122.

(9) REPULLES: «Ruiz de Salces», en *A. y Co.*, núm. 50, 1899, págs. 85 y ss. Ver también ANTONIO RUIZ DE SALCES: *Conocimientos que debe reunir el arquitecto*, Madrid, 1871.

(10) «El nuevo palacio del Banco Nacional de España, inaugurado el día 3 del actual», en *I.E.A.*, núm. IX, 8 de marzo de 1891, págs. 141 y 144-145.

eficazmente Sainz de la Lastra. Adaro era arquitecto desde 1872, siendo nombrado en esta fecha arquitecto auxiliar del Banco de España, en el edificio que esta entidad tenía en la calle de Atocha, muy pequeño ya para sus necesidades. Pensando en construir un nuevo edificio, se abrió concurso para presentación de proyectos, pero, como dice Repullés «el concurso no tuvo resultado, pues ninguno de los proyectos presentados satisfacía a las necesidades del Banco; y esto era natural por no tratarse de uno de esos edificios cuyo mecanismo es conocido de todos, y en los cuales domina la nota artística, como sucede con una iglesia o un teatro. El Banco es un edificio que ha de albergar unas oficinas de mecanismo complicado, pero que ha de ofrecer mucha sencillez y facilidades al público y esto no puede satisfacerse en un proyecto sin conocer perfectamente dicho mecanismo, saber cómo funcionan las oficinas y la relación de éstas entre sí y para con el público» (11).

Estas líneas ponen de manifiesto el giro tomado por la arquitectura a partir del último tercio del siglo. No basta ya con proyectar un edificio abstracto al cual se habría de sujetar y acomodar su posterior destino, sino que es necesario al arquitecto conocer de antemano la función, o como dice Repullés el «mecanismo», del edificio para elaborar un programa determinado y diferenciado. Es el mismo problema que se le planteó al propio Repullés en el momento de diseñar el edificio de la Bolsa. Así va surgiendo durante la Restauración toda una nueva arquitectura, exigida no sólo por los nuevos materiales, sino por las necesidades de una sociedad que está asimilando nuevas formas de vida.

En vista del fracaso del concurso, el Banco de España encargó a Adaro la elaboración de un proyecto definitivo, en el cual, como queda dicho, intervino Sainz de la Lastra. Adaro había estado previamente recorriendo los establecimientos bancarios más importantes de Europa, lo cual se dejará ver en el actual edificio.

El proyecto satisfizo e incluso mereció una medalla de primera clase, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, donde presentó los once planos de que se componía el proyecto general (12). Parece ser que antes de comenzar las obras, sufrió el proyecto algunas modificaciones introducidas por los arquitectos Lorenzo Alvarez Capra y José María Aguilar, y una vez empezadas, Adaro se auxilió de otros compañeros de profesión tales como Alejandro Herrero, Amador de los Ríos y Aníbal Alvarez, quienes se hicieron cargo de la decoración del edificio. A pesar de estas intervenciones su arquitectura no se resiente de falta de unidad, sino que, por el contrario, Adaro llevó muy bien la dirección de las obras, resultando un magnífico edificio, de carácter monumental y muy cuidado en sus detalles.

(11) REPULLES: «Adaro», en *I.E.A.*, núm. X, 15 de marzo de 1906, pág. 159.

(12) Número 791 del Catálogo de la Exposición de 1884.

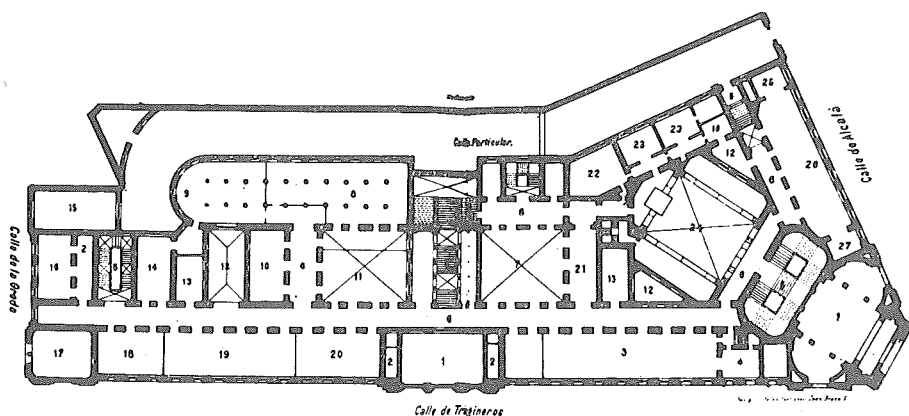


Fig. 42.—E. de Adaro: Planta del Banco de España (entresuelo).

En cuanto a su filiación estilística puede apuntarse el predominio de formas renacentistas italianizantes, con elementos de claro origen clásico, como columnas, cariátides, arcos y dinteles, y a su vez otros detalles de origen francés, tales como las mansardas, que apenas se ven desde la calle por la presencia de un balaustre corrido sobre la cornisa, lámparas de hierro en los huecos de la planta principal, que en su día fueron de gas, etc.

El edificio, asentado sobre una irregular planta, muestra, en resumen, un magnífico alzado, donde los elementos citados están perfectamente trabados, siendo una de las construcciones más nobles con que contamos en Madrid, y que está a la altura de los mejores edificios de la época en toda Europa. El Banco de España consiguió al fin un edificio con verdadero carácter representativo, donde no se escatimaron los medios para alcanzarlo. De ello da prueba no sólo la buena cantería de la fachada, sino el muestreo de materiales que puede verse en el interior. Los mármoles de las escaleras (13), el hierro del patio destinado a Caja Central de Efectivo, las maderas y estucos del Salón de Juntas y demás dependencias, así como las vidrieras, etcétera, ponen de manifiesto el esfuerzo económico que supuso la construcción de este edificio, sin duda el de mayor costo en estos años. En algunos detalles escultóricos intervino el propio Jerónimo Suñol y las vidrieras se hicieron, por encargo expreso, en Munich, en el taller de «Over Mayer, de cuya fábrica proceden también las colocadas hace pocos años en las Catedrales de Burgos y Málaga» (14). La obra fue muy comentada y aplaudida por la crítica y público en general (15),

(13) «Escalera del Banco de España», en *I.E.A.*, núm. XIII, 8 de abril de 1891, páginas 217 y 220.

(14) *I.E.A.*, núm. XVI, 30 de abril de 1891, pág. 264.

(15) REPULLES: «El nuevo edificio del Banco de España», en *R.A.*, 31 de diciembre de 1891, págs. 89-92.

lo que le valió a Adaro otros encargos por parte del Banco de España, para sus sucursales en provincias. Más adelante hubo de hacer también el Banco Hispano Americano, en la plaza de Canalejas, si bien hay que ver allí la intervención de otro arquitecto, pues su estilo no parece el mismo visto en el Banco de España. Intervino también en la construcción de la Cárcel Celular de Madrid, en colaboración con Tomás Aranguren, que fue el autor del proyecto y director de las obras. Con este motivo hizo algunos viajes por Europa visitando concretamente toda la arquitectura penal de Bélgica. En 1880 estuvo Adaro en la isla de Cabrera para hacer un proyecto del presidio que allí quería construir el Gobierno. Tres años más tarde se terminaba la Cárcel Celular de Madrid, a la cual —según Román Loredó— «no le cuadra el calificativo de 'modelo' ni penitenciaria ni arquitectónicamente» (16). Aún hizo Adaro otro edificio de este carácter, el Correccional de jóvenes de Santa Rita en Carabanchel (1880).

Sin embargo, ninguna de estas últimas obras alcanzan el nivel arquitectónico conseguido en algunos edificios particulares, tales como la casa de Herrero (17), de Zaldo (18) y del vizconde de Torre Almiranta. Esta última es uno de los mejores ejemplos de arquitectura privada que tenemos en el Madrid alfonsino. Se encuentra en la calle de Sagasta con vuelta a la de Garcilaso, en una zona en la que por entonces se comenzaba a construir. El edificio comparte el carácter unitario y señorial de un palacio con el diverso aspecto de una vivienda plurifamiliar. Consta de cuatro plantas, estando destinada la principal al dueño del inmueble, cuyo salón principal se ilumina por un hueco cuyo dintel sostienen dos columnas. Su balcón vuela por encima del portal de ingreso. El resto de la fachada tiene una singular nobleza, llevando en los extremos miradores de hierro, y en el resto, balcones con remates de frontones triangulares y curvos. La distribución del interior es interesante, sobre todo la organización de las escaleras, una «de honor para la habitación del dueño», otra «principal» para los demás pisos, y dos «de servicio». Se terminó en 1893 (19).

Para el marqués de Casa Jiménez hizo un panteón en el cementerio de San Isidro.

En 1890 la Sociedad Central de Arquitectos abrió un concurso para hacer un monumento a dos grandes arquitectos, Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva. Entre los proyectos presentados mereció el premio el de Adaro, que se presentó bajo el lema J. W. R. El proyecto, no realizado, consistía en un hemicíclo formado por un pequeño muro que en su parte inferior llevaba unos sillones pétreos, inspirados en los primeros sitiales de los teatros griegos. En el centro de dicho hemicíclo,

(16) Ver «La arquitectura del hierro», en el cap. IV.

(17) En la calle de Fernando el Santo.

(18) En la calle de Alfonso XII.

(19) R.: «La Casa-Palacio del Ilmo. Sr. Vizconde de Torre-Almiranta, Madrid», en *R.A.*, 1 de abril de 1893, págs. 28-29.

y sobre un pedestal, los dos arquitectos en pie destacan sobre una arquitectura clásica, cuyo frontón tenía por remate a una Fama alada con dos coronas de laurel (20). El monumento, aunque modesto, es muy típico del carácter representativo de este clasicismo tardío que estamos analizando.

A este arquitecto se debe, además, la primera restauración de la casa de las «siete chimeneas» y algunos edificios en provincias. Destaca en este último aspecto la obra llevada a cabo en Andalucía con motivo de los terremotos de diciembre de 1884, como arquitecto que fue de la Comisión Regia que al efecto se creó para la reconstrucción de los pueblos dañados. A él se deben las iglesias parroquiales de Pariana, Torre del Mar y Fuente Piedra, restaurando la de Alhama de Granada. En esta última localidad proyectó un monumento en honor al rey Alfonso XII (21).

En 1903 fue elegido académico de San Fernando, pero la enfermedad del siglo, la tuberculosis, no le permitió tomar posesión, si bien dejó escrito el discurso de ingreso. Adaro muere en Madrid, donde había nacido, a los cincuenta y ocho años de edad, en 1906.

Ya queda dicho que en el Banco de España intervino, junto con Adaro, Severiano Sáinz de la Lastra, arquitecto del cual no conocemos datos personales, pero sí que fue muy activo entre los años 1878 y 1883. Debía ser algo mayor que Adaro, y cuando murió le sustituyó José María Aguilar (22) en su cargo de arquitecto auxiliar del Banco de España. A cambio de la carencia de datos biográficos, conocemos documentalmente muchas de las obras que realizó entre los años citados, de las que algunas ya han desaparecido.

De 1878 era la casa número 12 del antiguo paseo Ronda de Recoletos, con vuelta a la calle Argensola, propiedad del duque de Bailén, para quien Lastra trabajó en varias ocasiones (23). Del mismo año son el número 30 de la calle Arco de Santa María, con vuelta a la del Soldado, número 25, para Eduardo García Goyena (desaparecida), y el número 11 de la calle de la Gorguera, para León Muñoz Miguel (24). A 1879 pertenecen el número 9 de la calle de Orellana, el número 19 de la calle de Argensola (25); el número 3 de la calle de la Cueva, para Carlos Prats y Narvona, y el número 6 de la Cava Baja, para Vicente Bermúdez.

Sáinz de la Lastra trabajó bastante en toda la zona del «ensanche», y como testimonio de ello ahí están los números 3 y 5 de la calle Vi-

(20) A. NAVASCUES: «Proyecto de monumento en honor de los arquitectos D. Ventura Rodríguez y D. Juan de Villanueva, por Eduardo de Adaro», en *R.A.*, 1891, págs. 4-6.

(21) Hizo, además, otras obras en Salamanca, como el panteón de la señora de Zúñiga y las «Bodegas de Covadonga», en Alcázar de San Juan.

(22) El autor de la restauración de la iglesia de San Ginés, de Madrid, en 1872.

(23) *A.S.A.*, Leg. 6-440-3.

(24) *A.S.A.*, Leg. 6-440-2.

(25) Propiedad ambas del Duque de Bailén.

llalar, sobre solares de los terrenos procedentes del jardín del palacio del marqués de Salamanca, comprados por el marqués de la Laguna en 1880 (26); el número 3 de la calle conde de Aranda, de 1880, para el gran político y jurisconsulto Manuel Alonso Martínez; el número 8 de la calle Alfonso XII, para Alejandra Barceló, de 1880; el número 7 de la calle de Orellana, para Bartolomé Martínez Pinillos, cuyo solar formaba parte de la huerta del convento de Santa Bárbara (27); el número 8 de la travesía de las Beatas, para Domingo Monasterio, y el número 19 de la calle de la Salud, propiedad del Real Seminario de Escoceses de Valladolid (28), todas ellas de 1880.

Del año siguiente son: el número 4 de la calle Serrano, con vuelta a Columela, número 2; los números 27 y 29 de la calle Lope de Vega, para Juan Pruneda, y el número 5 de la Costanilla de Santa Teresa, con vuelta a la calle del mismo nombre (29).

Para el marqués de Larios hizo, en 1882, un soberbio edificio de cuatro plantas con fachadas a las calles de Valenzuela y Montalbán. Pudiera ser este un claro exponente del estilo clasicista de Sáinz de la Lastra, que resume lo mejor de las demás obras del arquitecto. En ella puede verse una regular y bien proporcionada distribución de huecos, valorándolos distintamente según su altura, por medio de un molduraje y embocadura distinta. La planta principal se destacaba claramente por la serie de frontones curvos que rematan sus huecos. Este y otros detalles justifican el incluir a Lastra en este apartado clasicista (30).

Las últimas obras del arquitecto que conocemos hoy pertenecen a 1883, año en que siguió trabajando en el Madrid moderno: número 9 de Columela, para Amalia González y Olañeta (31); Claudio Coello, con vuelta a Columela y con portales a ambas calles (32), y Luchana, número 4, para Manuel Isarria (33). Nada más se sabe de este arquitecto que trabajó mucho y bien, y cuya biografía queda aún por hacer. Su abundante arquitectura privada en las primeras zonas del ensanche de Madrid está poseída de una nobleza de composición que serviría de modelo a otros arquitectos posteriores.

(26) A.S.A., Leg. 6-424-4.

(27) A.S.A., Leg. 6-404-17.

(28) Ver nota número 26.

(29) Ver nota número 27.

(30) A.S.A., Leg. 6-134-45: «Expediente promovido por el Excmo. Sr. Marqués de Larios en solicitud de licencia para edificar sobre el solar números 7, 8, 9 y 10 de la calle de Valenzuela y Montalbán».

(31) A.S.A., Leg. 6-172-135.

(32) A.S.A., Leg. 6-172-131.

(33) A.S.A., Leg. 6-168-73.

EL CLASICISMO NEOGRIEGO: AGUADO Y HERRAIZ

A la misma generación que los anteriores pertenece Miguel Aguado de la Sierra, nacido en Madrid en 1842. Sus primeros estudios fueron al parecer de pintura, junto a Luis Ferrant, decidiéndose por la arquitectura a los diecisiete años de edad. En 1866 había obtenido ya el título de arquitecto, entrando a trabajar en el estudio de Jerónimo de la Gándara. Fue allí, quizá, donde se puso en contacto con el clasicismo ya perdido, y que el propio Aguado pudo revivir durante su pensión en Roma. Desde este lugar envió un interesante trabajo sobre la restauración del templo de Vesta, en Tívoli.

Aguado construyó poco en relación con cualquier arquitecto de su generación, fue hombre llamado a la enseñanza y esto le llevó gran parte de su vida. En la Escuela de Arquitectura enseñó Teoría del Arte y Proyectos, siendo director del centro desde 1888 hasta su muerte, ocurrida en 1896. En 1870 publicó un libro con el título de «Plan de un curso de teoría general de la arquitectura».

LAM. LI Todos estos datos son de interés para entender el sentido de su obra principal, el edificio de la Real Academia Española, cuyo planteamiento tiene mucho de teórico, si bien está perfectamente llevado a la práctica.

La primera piedra se colocó en 1891, llevando la siguiente inscripción: «Reinando Don Alfonso XIII, y en su nombre la Reina Regente Doña María Cristina, y siendo presidente del Consejo de Ministros don Antonio Cánovas del Castillo, ministro de Fomento don Santos Isasa y director de la Real Academia Española don Juan de la Perucha y Ceballos, conde de Cheste, 7 de mayo de 1891» (34). No hace falta insistir en la importancia y alta representatividad que una institución como ésta tenía a finales del siglo XIX y en la exigencia que ello entrañaba a la hora de alojarse en un edificio. Miguel Aguado pensó en un volumen de proporciones cuadradas, como un gran paralelepípedo, de fachadas muy planas, excepto en una en la cual adosó un bello pórtico tetrástilo, de orden dórico, rematado por un frontón, todo ello de muy sencillo y firme dibujo. Esta fachada, la principal, es de muy grato efecto, pues el pórtico pétreo resalta sobre el resto del paramento, que es de ladrillo. A los lados se abren dos huecos típicamente neogriegos y en la parte alta de la fachada aparece un original ático, otra vez de piedra, con pilares que flanquean huecos ciegos y vanos abiertos. Una elegante cornisa con cabezas de león remata las cuatro fachadas del edificio. Del interior es muy notable

(34) I.E.A., núm. XIX, 22 de mayo de 1891, pág. 315.



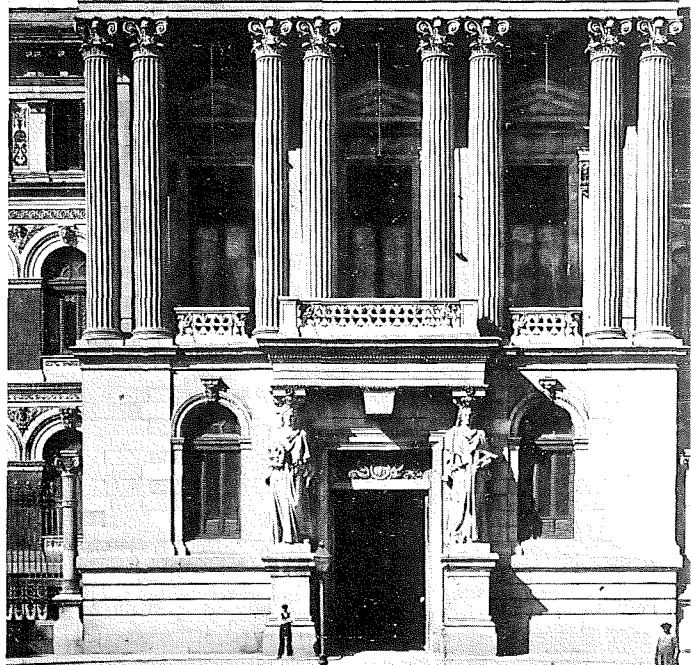
A

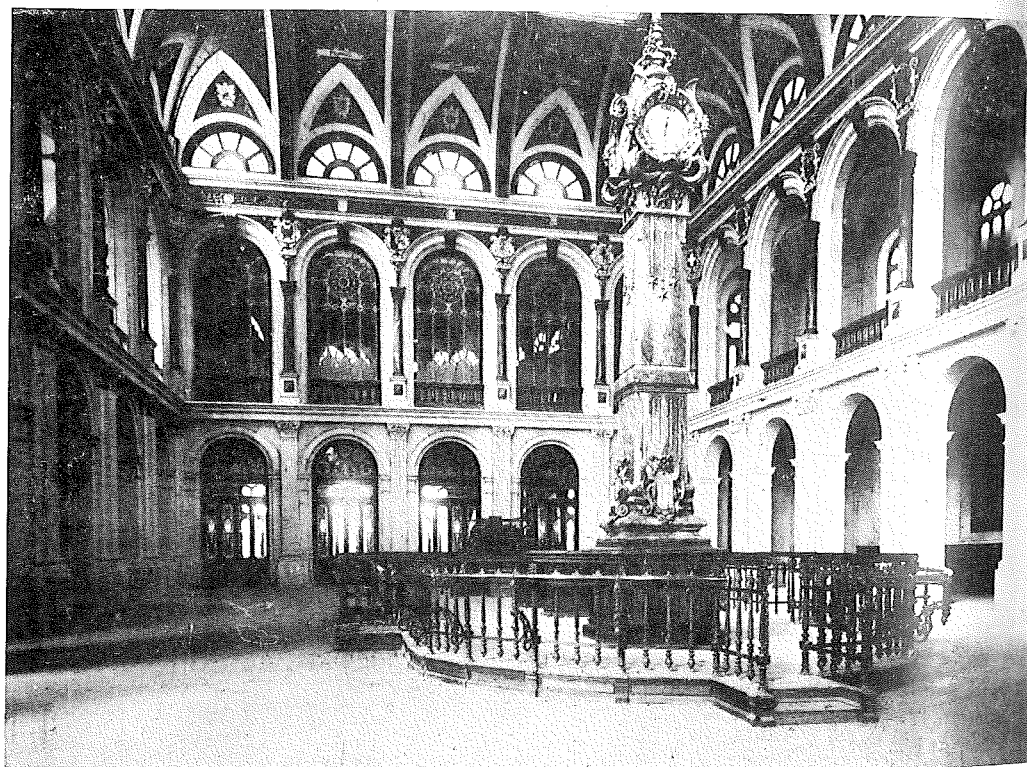
B



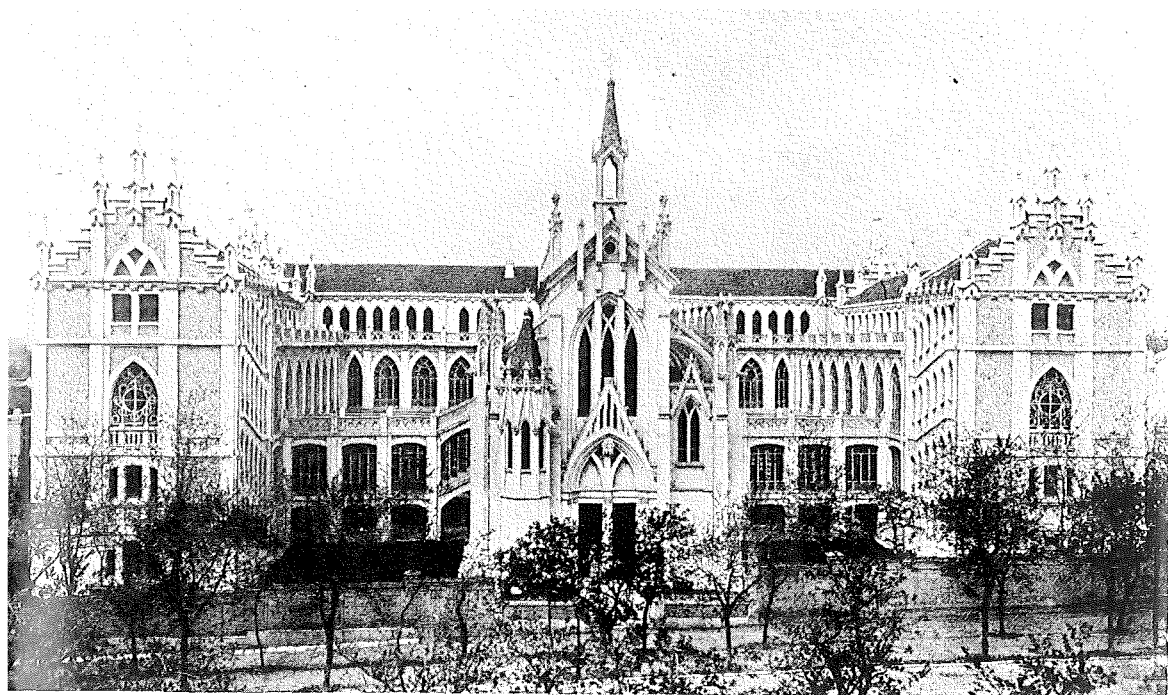
LAM. LIV.—R. Velázquez: A) Ministerio de Fomento, hoy de Agricultura (1891-1897). B) Detalle de la fachada. C) Retrato del arquitecto.

C



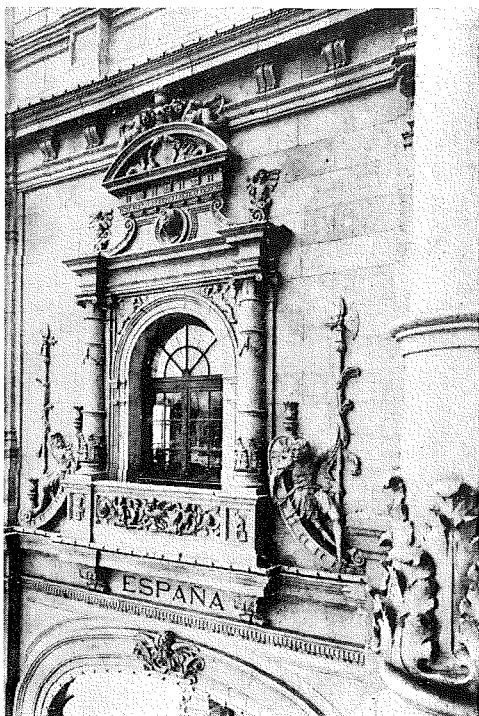


LAM. LV.—E. M. Repullés: Bolsa de Comercio. Fachada y Sala de Contratación (1885-1893).



LAM. LVI.—M. Aníbal: Colegio de Institutrices, hoy del Pilar (h. 1910-1915).

A



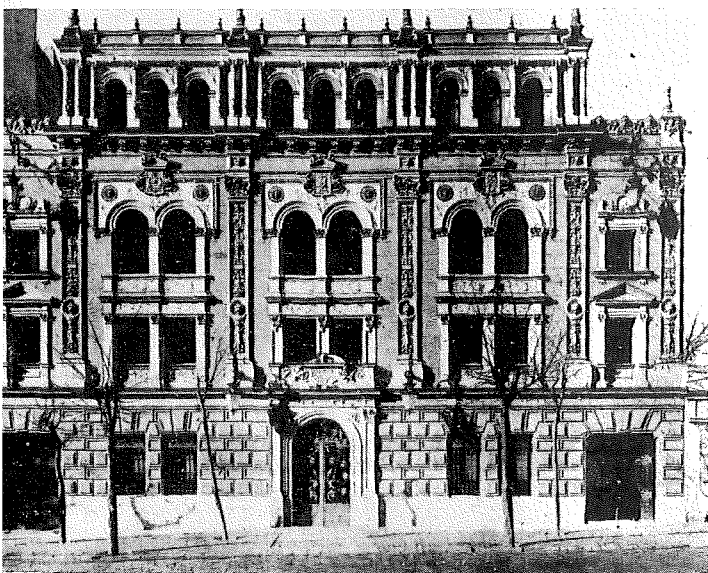
B



C

LAM. LVII.—J. Urioste: A) Detalle del Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1900. B) Casa del Duque de Sueca (1904). C) J. López Sallaberry: Edificio de «Blanco y Negro» (1899). D) Retrato de J. Urioste.

D



el amplio salón, con pinturas, alegorías en las vidrieras (35), molduras y ornamentación neogriega, etc. La Real Academia se inauguró el 1 de abril de 1894, leyendo el discurso inaugural Pidal y Mon, a quien contestó el director de la Corporación, Conde de Cheste (36).

Muy cerca de la Academia y ante el vecino Casón del Buen Retiro, proyectó Aguado el bellissimo pedestal del monumento a la reina Cristina, de 1893, cuya estatua en bronce corrió a cargo de Mariano Benlliure. La sencilla arquitectura del pedestal coincide en muchos detalles con algunos vistos en la Academia, tales como las cabezas de león, motivo que empleó bastante este arquitecto (37).

Como ejemplo de arquitectura privada, y ejemplo a la vez de las casas-palacios que en su día flanquearon el paseo de Recoletos, tenemos la del marqués del Pazo, en paseo de Recoletos número 25, de magnífica traza y ejecución. Consta de cuatro plantas sobre zócalo, destacando la principal a base de frontones y balcones volados en piedra como es usual. Lleva cadenas verticales imitando piedra, y destacando sobre el muro de ladrillo. Los detalles y molduras son de gran exquisitez. El gran hueco de entrada con arco de medio punto, iniciales en la clave, etc., se asemeja mucho al edificio de la Real Compañía Asturiana de Minas, en la plaza de España (38).

Junto a Aguado se formó Pascual Herraiz y Silo, nacido en Belfast (Irlanda) en 1859. Trasladada su familia a Madrid, y después de cursar el bachillerato, entró en la academia que tenía abierta Miguel Aguado, ayudándole, al parecer, en la preparación del proyecto de la Real Academia Española. Terminada la carrera de Arquitectura en 1887 y muerto Aguado nueve años después, Herraiz se hizo cargo de algunas de las obras que aquél llevaba entre manos. Su obra más representativa es el pórtico y fachada del palacio del marqués de Villamejor, en la Castellana, hoy Presidencia del Consejo, donde puede verse una fórmula análoga a la que Aguado empleara en la Academia Española. Un pórtico tetrástilo, de orden jónico, que avanza sobre la línea de fachada. Dicho pórtico lleva en los extremos dos pilares flanqueando las columnas en una curiosa solución muy típica de este eclecticismo clasicista.

Para el marqués de la Candelaría de Yarayabo hizo un palacio en la calle de Lista número 12, «de exterior alegre y simpático, y en cuyo interior hay un verdadero derroche de talento y buen gusto en la decoración, sobre todo en la escalera modernista, pero de un modernismo fino y delicado, y en el hall de estilo Luis XV...» (39). He-

(35) Están allí representadas la Poesía y la Elocuencia, entre otras alegorías y símbolos relacionados con el destino del edificio.

(36) *I.E.A.*, núm. XIII, 8 de abril de 1894, pág. 212.

(37) *I.E.A.*, núm. XXIV, 30 de junio de 1893, pág. 417.

(38) Aguado hizo también en 1882, para Adelardo López de Ayala, un panteón en el cementerio de San Justo.

(39) VICENTE GARCIA CABRERA: «Pascual Herraiz y Silo», en *A. y Co.*, número 133, agosto 1903.

raiz fue maestro en la decoración y no en balde enseñó modelado y vaciado en la Escuela, al morir Mélida. Además de otras obras de menor importancia, como la casa del senador Rivera en la calle Villanueva, y el panteón para los marqueses de Casa Riera «con detalles de estilo bizantino», hizo la casa número 17 de Juan de Mena, edificio que dejó sin concluir al sorprenderle la muerte en 1903.

RICARDO VELÁZQUEZ Y LA ARQUITECTURA ENFÁTICA

Finalizamos este capítulo con la obra de dos arquitectos de larga vida y hasta cierto punto paralela: Ricardo Velázquez y Enrique María Repullés. Ambos nacidos en provincias, en los años cuarenta, instalados en Madrid, autores de los edificios más representativos del Madrid alfonso, con importante obra escrita sobre arquitectura española, eruditos, buenos dibujantes y muertos los dos al finalizar el primer cuarto del siglo XX, son posiblemente los dos últimos grandes representantes del espíritu de la arquitectura del siglo XIX en España.

A Ricardo Velázquez Bosco ya le hemos citado (40) al hablar de la arquitectura del hierro, mas éste es sólo un aspecto de su actividad arquitectónica. Había nacido en Burgos, en 1843, y tras haberse formado como tracista junto a Madrazo, en las obras de la Catedral de León, se trasladó a Madrid. Su extraordinaria facilidad para el dibujo hizo que interviniera en la publicación que sobre arquitectura monumental editaba Dorregaray. Asimismo, como dibujante, tomó parte en la expedición a Oriente en la famosa fragata «Arapiles». Estos dibujos se publicaron luego acompañando el texto que al efecto escribiera Rada y Delgado, en 1871.

A partir de 1881, año en que alcanza el título de arquitecto, su vida es un continuo éxito hasta convertirse en el arquitecto de mayor prestigio durante las dos décadas siguientes. Trabajó poco para particulares y, en cambio, mucho para el Estado, siendo la mayor parte de sus obras encargos oficiales. En el mismo año de 1881 ganó la cátedra de Historia del Arte en la Escuela, no abandonándola nunca hasta su jubilación en 1918.

Su primera obra de interés fue el edificio para la Exposición de Minería celebrada en el Parque del Retiro (1883), edificio que todavía hoy lo conocemos como el «pabellón de Velázquez», y que ha albergado después un sinfín de exposiciones. Su planta y alzado es muy sencillo, siguiendo de cerca lo usual en este tipo de edificaciones

(40) Ver «La Arquitectura del hierro», en el cap. IV.

que no plantean problemas en su distribución interior. Es entre nosotros un ejemplo típico de la «arquitectura de exposiciones». Como es frecuente, se trata de una fachada muy larga que enmascara un edificio de poco fondo. Destaca el pórtico central, con cierto carácter monumental, y los dos cuerpos extremos, con cubiertas esquivadas, produciendo un juego de volúmenes muy característicos. Lo más interesante del edificio es la gran cubierta metálica del salón central, que alcanza 18 metros de altura, y la decoración de las fachadas. Estas son, según un comentarista de la época, de «estilo del Renacimiento moderno, con algunas reminiscencias clásicas» (41), lo cual encaja bien con el sentido que hemos querido dar a la arquitectura en este capítulo. Se trata de una versión muy libre de elementos clásicos, que guardan entre sí una relación «anticlásica», y en esto estriba la novedad.

A los lados del pórtico central van dos relieves que simbolizan la Minería (a la derecha) y las Bellas Artes (a la izquierda). La fachada toda tiene un rico aspecto cromático, producido por la presencia de motivos cerámicos, pintados por Daniel Zuloaga. Ricardo Velázquez buscará desde entonces la colaboración de este artista para todas sus obras importantes. La Exposición de Minería se inauguró el 30 de mayo de 1883, con la asistencia de Alfonso XII y Luis I de Portugal.

Muy cerca del lugar en que se levantó este pabellón, en el sitio llamado Campo Grande, levantó, en 1887, «un pabellón-estufa de cristal», para la exposición de Filipinas. Su estructura es totalmente de hierro y cristal, cuyas características han quedado ya expuestas en otro lugar (42). Baste recordar aquí una faceta interesante de su autor, Ricardo Velázquez, que no fue solamente un arquitecto más o menos erudito, sino que se preocupó hondamente por todo aquello que el «progreso» podía aportar a la arquitectura. El llamado hoy Palacio de Cristal es una prueba de ello. En esta construcción aparecen ya algunos elementos como el pórtico jónico de pesadas volutas, que con el tiempo se convertirán en detalles muy característicos de Velázquez. Así, por ejemplo, aparecen en otro magnífico edificio, también con claro carácter representativo, muy rico en matices de color y decoración, además de poseer una sólida estructura arquitectónica, la Escuela de Minas, en la calle de Ríos Rosas.

Con este edificio está íntimamente ligado el nombre de dos madrileños ilustres, Lorenzo y José Gómez Pardo, responsable el primero de que se estableciera en Madrid la Escuela de Minas y gran mecenas el segundo, que costeó el laboratorio que lleva su nombre y que está junto a la escuela. Escuela y laboratorio fueron proyectados

LAM. XXXVI. - B

(41) I.E.A., núm. XXI, 8 de junio de 1883.

(42) Ver «La Arquitectura del hierro», en el cap. IV.

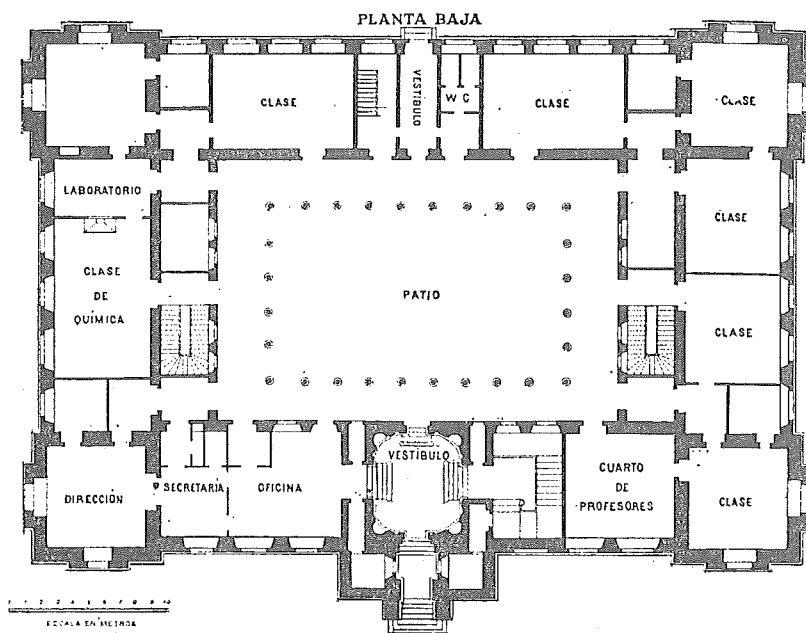


Fig. 43.—R. Velázquez Bosco: Planta de la Escuela de Minas.

por Ricardo Velázquez hacia 1886, pero fue entre 1886 y 1893 cuando se construyeron (43).

El edificio de la escuela es de gran sencillez en su planteamiento: planta rectangular con cuatro cuerpos ligeramente salientes en los ángulos y un patio central. Este lleva dos pisos de arquerías que descansan en finas columnas de fundición, y todo él va cerrado por una cubierta también metálica y de cristal. Tanto el interior como el exterior está muy cuidado en todos sus detalles, siendo importante destacar el distinto valor de las fachadas. La principal, que da a la calle Ríos Rosas, lleva un gran pórtico en alto con pesadas columnas que sostienen un ático marcadamente ostentoso (44). Por el contrario, la fachada posterior es de una medida y ritmo muy diferente, pues en la planta principal aparece una delicada columnata de orden jónico, de proporciones bellísimas y ortodoxamente académicas. Por último, las dos fachadas laterales llevan una magnífica composición mural, a base de cerámica pintada, como no encontraríamos otra en

LAM. LIII

(43) M. TOLOSA LATOUR: «Madrileños ilustres: los Gómez Pardo», en *I.E.A.*, número XL, 30 de octubre de 1898, págs. 246-247.

(44) Esta misma fórmula la repetiría después en el Ministerio de Fomento.

Madrid. De nuevo fue Daniel Zuloaga el autor de estos murales, pero esta vez trabajó sobre cartones del pintor Domínguez. En la escultura intervino Vicente Oms, haciendo relación a temas mineros (45).

En 1886 «un violento ciclón destruyó la fachada de poniente» del Casón del Buen Retiro (46), siendo encargado Ricardo Velázquez de rehacerla bajo nueva traza. Como se sabe este edificio formaba parte del Palacio del Buen Retiro, hasta que en el siglo XIX recibió muy distinto uso. Primero como sala de sesiones del Estamento de Próceres, luego como gabinete fotográfico, más tarde sirvió de picadero y gimnasio del príncipe Alfonso, hasta que se montó, en 1871, la Exposición Artística e Industrial, organizada por el Fomento de las Artes, e inaugurada por Amadeo de Saboya. Su último destino, anterior al actual, fue el de Museo de Reproducciones Artísticas. Como puede suponerse, en cada uno de estos cambios se hicieron obras de adaptación, interviniendo en las últimas los arquitectos Agustín Felipe Peró, el restaurador del puente de Alcántara, Manuel Antonio Capo y Mariano Carderera, de tal forma que, salvo las paredes maestras y la gran bóveda con la pintura de Lucas Jordán, nada queda del primitivo edificio. A los arquitectos anteriormente citados se viene atribuyendo la poco feliz fachada de la calle de Alfonso XII, que era la principal. El desperfecto sufrido en la fachada de poniente motivó el rehacer aquella parte, de tal modo que iba a desempeñar el papel de principal. En efecto, el magnífico pórtico tetrástilo de gran potencia y tensión, entre dos cuerpos apilastrados y con remates de frontones, dan un carácter monumental superior al de la híbrida fachada de oriente. A ello ayudaba el emplazamiento un algo elevado del Casón, y Velázquez supo sacar partido de ello, convirtiendo dicho pórtico en una especie de «Belvedere», dominando lo que Chueca llamó «Barrio griego» (47).

LAM. LII

El último episodio de esta arquitectura monumentalista es el Ministerio de Fomento, hoy de Agricultura, de larga y compleja historia, pues el mismo Jareño había hecho, entre otros arquitectos, proyectos con este fin. El edificio se había comenzado definitivamente en 1882, siguiendo el proyecto del arquitecto Belmas, con destino a Escuela Central de Artes y Oficios. Sin embargo, al ser nombrado ministro de Fomento don Alejandro Pidal, en 1886, se pensó en dedicar el edificio, que andaría por los cimientos o poco más, a Facultad de Ciencias, encargándose del proyecto otro arquitecto, Eduardo Saavedra. Nuevo cambio ministerial, recayendo ahora sobre Santos Isasa, y nuevo arquitecto, esta vez Ricardo Velázquez. Las obras se reanudaron en 1891, pero pensando en convertirlo en Escuela de Artes y

(45) REPULLES: *Escuela de Ingeniería de Minas y Laboratorio Gómez Pardo*, Madrid, 1897.

(46) *Guía histórica y descriptiva del Museo de Reproducciones Artísticas*, Madrid, 1918, pág. 5.

(47) F. CHUECA GOITIA: *El semblante de Madrid*, Madrid, 1951, págs. 325 y 326.

Oficios. No había transcurrido un año cuando el nuevo ministro de Fomento, Arcediano Linares Rivas, le dio un nuevo destino como Ministerio de su departamento. Velázquez se encargó del proyecto, y éste fue aprobado por el Gobierno en 1893, llevando entonces la cartera don Segismundo Moret.

Desde entonces las obras se llevaron a buen ritmo, sin que sepamos si Velázquez respetó algo de lo que hubieron podido hacer sus anteriores colegas. Pensamos, sin embargo, que nunca debieron de salir de cimientos, por lo que la traza toda del edificio actual hay que atribuírsela a Ricardo Velázquez. En octubre de 1897, el edificio ya estaba prácticamente terminado, pero «los acontecimientos que han surgido después de reanudadas las obras, como las guerras de Cuba y Filipinas, han motivado el que se quede sin hacer gran parte de la decoración proyectada», escribía un comentarista en aquel año (48).

El edificio tiene planta rectangular con cuatro cuerpos ligeramente salientes en los ángulos. Su fachada principal responde a la típica fachada larga, flanqueada por dos de los pabellones angulares citados y un gran cuerpo central con el pórtico ya característico de Velázquez. El resto de la fachada lleva arcos de medio punto sobre machones de dibujo análogo a los del «pabellón de Velázquez» del Retiro, excepto la última planta que tiene huecos adintelados. Lo más significativo es el pórtico, esta vez también en alto, que apoya sobre el cuerpo basamental de la entrada. Flanqueando ésta aparecen dos grandes cariátides, que soportan un pequeño balcón en saledizo. El pórtico propiamente dicho lleva ocho columnas pareadas de orden corintio, las cuales, a su vez, soportan un pesado ático. Este ático juega con los volúmenes de las mansardas de los pabellones extremos, teniendo así establecida la típica relación de alturas de los edificios construidos durante la Tercera República en Francia. Del interior es notable el gran zaguán de entrada y la magnífica escalera imperial. Los dos grandes patios que encierra el edificio se cerraron con cubiertas de hierro y cristal, fundidas en la fábrica de Altos Hornos de Bilbao, y armadas en Madrid por el industrial González. Las escaleras secundarias son igualmente de hierro. Como todas las obras de Velázquez, está muy cuidada en todos sus detalles, colaborando en esta ocasión artistas del prestigio de Bellver, autor del escudo sobre el ático y de gran parte de los adornos en relieve, de Angel García y Daniel Zuloaga, a quien corresponde toda la parte cerámica, que se fabricó en «La Segoviana», de José Alcoberro, que hizo las cariátides, y de los pintores Ferrant y Domínguez, que intervinieron en la decoración pintada de techos y salones. Años después de su inauguración se colocaron sobre el ático tres grupos en mármol, salidos del cincel de Agustín Querol. Era el remate que faltaba a la fachada para darle un carácter enfático, colorista, grande, que equi-

(48) «El nuevo Ministerio de Fomento», en *I.E.A.*, núm. XXXVII, 8 de octubre de 1897, pág. 203.

vale en nuestra arquitectura de final de siglo a lo que Charles Garnier representó en París. En el nuevo edificio se alojaron en su día «todas las ramas» de la Instrucción Pública, Bellas Artes, Obras Públicas, Agricultura, Comercio e Industria.

En la arquitectura privada trabajó poco Velázquez, y sólo conocemos de su estilo el recién derribado palacio del marqués de Monistrol en la calle de la Luna (48 bis). Era un edificio espléndido, con todas las características del arquitecto, cerámica, logias, columnas, soberbio portal con magnífica escalera, estancias decoradas con delicadas molduras clásicas, etc. También debió de intervenir aquí Zuloaga en la decoración cerámica, pues sus motivos recordaban mucho a los del Ministerio de Fomento y a los del Pabellón del Retiro. Hizo también la casa de Gamazo, en la calle Génova número 26.

Otro edificio en el que intervino Velázquez, pero que desconozco hasta qué punto, es el de la Escuela de Sordomudos y Ciegos, que se levantó «sobre solar y cimentación del edificio empezado por Velasco para la Institución» (49). Por otra parte, Velázquez fue un profundo conocedor del arte medieval, habiendo escrito varios trabajos sobre este tema. Uno de ellos es su propio discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, que versó sobre «La arquitectura en la Edad Media» (50), siendo también importantes los aparecidos en 1908 y 1912, sobre «El dragón y la serpiente en el capitel románico» y «El arte del Califato de Córdoba». Todo esto es interesante señalarlo, pues lejos de dejarse llevar en su arquitectura por un neomedievalismo, se mantuvo en una postura muy alejada, aplicando estos conocimientos a otra de sus múltiples facetas, a la de arquitecto restaurador. En efecto, como tal hizo obras en la mezquita de Córdoba, cuya ciudad, agradecida, dio nombre a una de las calles inmediatas a aquélla. En Medina Azahara hizo las primeras excavaciones y levantó un plano de las ruinas del palacio de Abd-al Rahman III (51). De Velázquez solamente conocemos un pastiche árabe, levantado frente al palacio de Cristal en el Retiro, que era de madera y que fue desmontado hace algunos años. En el discurso que pronunció en Sevilla, en 1904, como presidente del VII Congreso Nacional de Arquitectos, hizo un interesante resumen histórico de la arquitectura ára-

(48 bis) J. M. SANZ GARCIA: «El Palacio de Monistrol. Biografía de un mayorazgo madrileño», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo VI, 1970, páginas 115-160.

(49) ROMAN LOREDO: obra citada en la bibliografía general.

(50) RICARDO VELAZQUEZ BOSCO: *La Arquitectura en la Edad Media*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 24 de mayo de 1894. Madrid, 1894.

(51) De la importancia de estos trabajos, excavaciones, dibujos y publicaciones, puede darse cuenta consultando el volumen V de la *Historia de España*, dirigida por R. MENENDEZ PIDAL, cuyo texto se debe, en los capítulos sobre arte hispano-musulmán, a TORRES BALBAS. Véase especialmente la página 825, donde se hace referencia a Ricardo Velázquez.

be y mudéjar, lo que denota su vivo interés por estos temas, pero sin mezclarlos nunca con su arquitectura.

En Huelva restauró con mucho sentido el monasterio de la Rábida, levantando allí mismo el monumento conmemorativo del descubrimiento de América, en su IV Centenario (1892). Consiste en una gran columna con sencilla inscripción. Señalaremos finalmente que trabajó algo en provincias, siendo su mejor exponente el panteón monumental, con cierto aire bizantino, que hizo en Guadalajara para la duquesa de Sevillano. En esta misma ciudad dicha duquesa encargó a Velázquez un colegio, cuya capilla es neomudéjar, siendo éstos los únicos rasgos neomedievalistas del arquitecto (52). Velázquez murió en Madrid el 1 de agosto de 1923, dejando tras de sí una fecunda labor como arquitecto, restaurador, erudito, dibujante y maestro (53).

LA OBRA DE REPULLES

Se dijo más arriba que Velázquez y Repullés fueron hombres de vida muy semejante. En efecto, Enrique María Repullés y Vargas fue también arquitecto, restaurador, erudito, magnífico dibujante y le faltó tan sólo una actividad docente para que este paralelismo fuera exacto. Sin embargo, ello queda subsanado por su labor crítica de la arquitectura contemporánea, que desde periódicos y revistas hizo a lo largo de su vida, contribuyendo así a fijar criterios y legándonos una interesantísima relación de datos.

Repullés nació en Avila en 1845, y muy pronto vino a Madrid, donde empezó la carrera de Arquitectura. Aquí se vinculó especialmente a uno de sus profesores, don Aníbal Alvarez, quien le animó a presentarse a diferentes concursos. Entre estos, uno convocado por el Ayuntamiento para construir un mercado de pájaros y flores, en la plaza de Santa Ana. No se llegó a levantar, pero el proyecto de Repullés fue muy comentado. En estos primeros años no hace nada importante: proyecto para una Escuela Modelo (1870), que le valió la Cruz de Carlos III; medalla de bronce en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1876) por un proyecto de monumento en honor al poeta Quintana, y el edificio de la Bolsa «vieja», en la plazuela de la Leña, de 1883.

Es a partir de 1885 cuando Repullés desempeña un papel importante en nuestra arquitectura del siglo XIX. Hasta entonces los premios concedidos fueron más importantes que las mismas obras, pero desde 1885, año en que se abrió un concurso público entre arquitec-

(52) Hizo también algunas reformas en la Universidad de Santiago de Compostela.

(53) Fue director de la Escuela de Arquitectura de 1910 a 1918.

tos españoles para construir la Bolsa de Comercio de Madrid, es cuando Repullés demostró poseer un gran talento arquitectónico.

La obra arquitectónica de Repullés es muy amplia, pero nos interesa especialmente aquí el edificio más sintomático de todos los que proyectó, la Bolsa «nueva». Se han visto hasta ahora Bancos, estaciones, edificios de exposiciones, etc., vamos ahora a ver otro de los grandes y nuevos temas de la arquitectura del siglo XIX, el edificio de la Bolsa.

En 1893 escribía el articulista Fernán González los siguientes párrafos, que por su interés transcribimos: «Así como las pasadas generaciones levantaban los más grandiosos monumentos a las Artes, a la Religión y a la Patria, así los presentes dedican las construcciones más gallardas y atrevidas a la Industria, a la locomoción, a la vivienda, a la Banca y a la defensa nacional. Antes las catedrales, los monasterios, las universidades, los acueductos, los palacios, los puentes y los museos encerraban todo el saber acumulado por la labor de siglos; ahora las Exposiciones, los Bancos, las Bolsas, las naves, las fortalezas, las escuelas y la arquitectura ferroviaria constituyen el trabajo constante de los Estados... El cambio de productos, el movimiento de librería, la difusión de la prensa periódica, la facilidad de los Transportes, el desarrollo del crédito, la propaganda de las ideas, el progreso de los valores fiduciarios, todo ha contribuido a cambiar de manera de ser las sociedades, pasando de un idealismo hermoso y soñador a un realismo lleno de vida, de actividad, de transacciones diarias y de diarias iniciativas» (54).

Cuando se escribía esto existían en Europa quince Bolsas, siendo, al parecer, la más antigua la de París. De aquellas quince, nueve se construyeron después de 1860. Madrid tenía una Bolsa funcionando desde 1831, año en que fue creada por el entonces ministro de Hacienda Luis López Ballesteros, pero carecía de un local adecuado, por lo que su funcionamiento debió de ser intermitente e irregular. Las primeras reuniones se celebraron en un café público, pasando de allí a casa de particulares y a edificios del Estado. Se instaló luego en la Casa de Filipinas, y después en los exconventos de las Vallecas y de los Basillos, llegando incluso a estar durante algún tiempo en el circo Price, hasta que se construyó en la plaza de la Leña la llamada Bolsa «vieja».

Este edificio, a todas luces insuficiente, no podía compararse con las Bolsas de París, Viena o Marsella, por lo que el Gobierno pensó abrir un concurso para dotar a Madrid de una Bolsa que estuviera a tono con aquéllas.

Al concurso (1885) se presentaron todos los arquitectos de prestigio en aquellos años, adjudicándose el premio el proyecto que llevaba el lema «Commercium, pacem firmat», que resultó ser el de Repullés.

(54) FERNAN GONZALEZ: «La nueva Bolsa», en *I.E.A.*, núm. XVII, 8 de mayo de 1893, págs. 304-305.

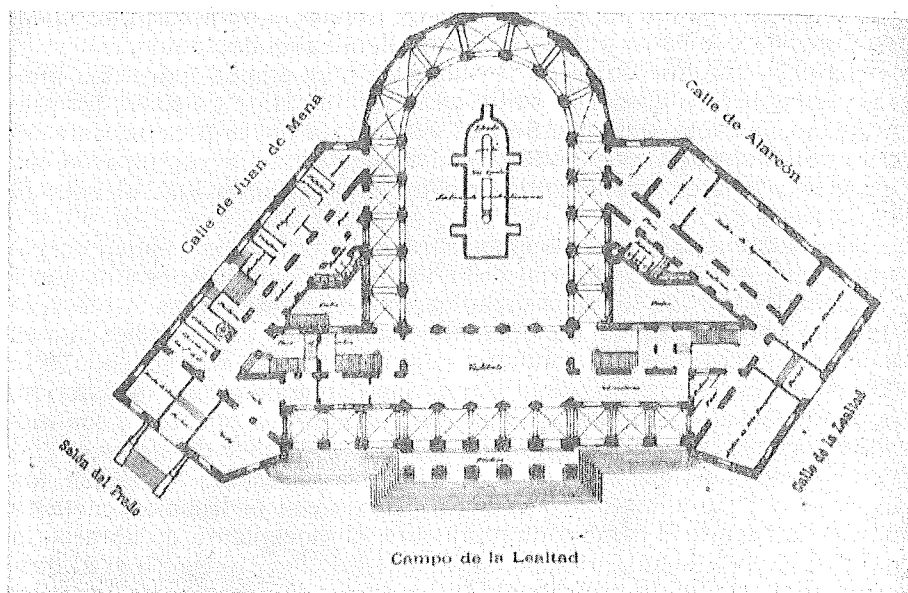


Fig. 44.—E. M. Repullés: Planta de la Bolsa de Comercio.

Las obras se debieron de llevar con bastante celeridad, de tal modo que en 1891 se estaba trabajando ya en el pórtico monumental (55), y en mayo de 1893 se había terminado completamente el edificio. Este se debía de adaptar a un solar muy irregular que se le destinó en el Campo de la Lealtad, a donde daría su fachada principal, necesitando dotar además al edificio de otras cuatro fachadas menores, todas ellas desiguales, que darían a las calles de Juan de Mena, Alarcón, Lealtad y Salón del Prado. Todo esto suponía una seria limitación a la hora de hacer el proyecto, que, por otro lado, debía de tener un aire representativo valiéndose de formas clásicas y, por ello, armónicas, equilibradas, etc. El resolver esta dificultad fue la clave del éxito de Repullés. Su planta consta esencialmente de una larga crujía que corresponde a la fachada principal, un gran vestíbulo inmediatamente detrás, de cuyos extremos arrancan las escaleras que dan acceso a la segunda planta, y por último el Salón de Contrataciones (56). A ambos lados de estas tres piezas fundamentales se adosan otra serie de dependencias de menor interés, y desiguales entre sí por la apuntada irregularidad del solar. Del exterior lo más importante sin duda es la fachada principal, con bello pórtico saliente, exástilo y de orden co-

(55) *I.E.A.*, núm. XXI, 8 de junio de 1891, pág. 340.

(56) *R.*: «La Nueva Bolsa de Madrid», en *R.A.*, 30 de noviembre de 1891, páginas 82-85.

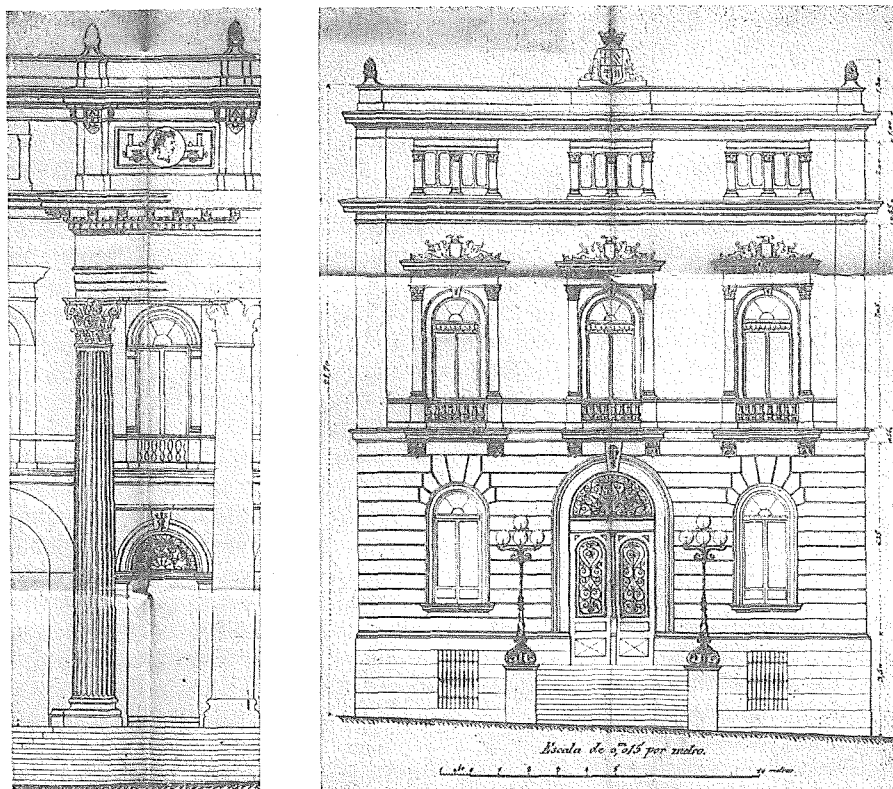


Fig. 45.—E. M. Repullés: Detalles del proyecto para el edificio de la Bolsa de Comercio

rintio. Sobre él descansa un ático con relieves en el frente que hacen alusión al Comercio, la Industria, la Navegación y el Transporte. El pórtico, hasta la altura de la cornisa, suma la altura de las dos plantas del edificio, mientras que el ático responde a una tercera planta de poca altura. El resto de las fachadas son independientes de la principal, recibiendo un trato distinto. La más armónica y mejor resuelta es la que da al Salón del Prado, donde la menor elevación del terreno le obligó a proyectar una planta de semisótano y una pequeña y graciosa escalera. El paramento de la primera planta de esta fachada es almohadillado, y los huecos de la planta principal van guarnecidos con columnas y entablamentos de traza muy distinta a los de la fachada principal, mientras que la última planta permanece igual. Salvo pequeños detalles, el edificio se llevó a cabo siguiendo al pie de la letra el proyecto inicial, cuyos magníficos planos se conservan en el Archivo Municipal de Madrid. Ello da al conjunto una unidad esencial. Interiormente destaca el gran Salón de Contrataciones, cuyo esquema responde, diría-

mos, al de una basílica de tres naves, una central y dos laterales, unidas estas dos últimas por un deambulatorio semicircular, a modo de girola. La separación de estas naves se produce por medio de pilares que soportan arcos de medio punto. Así como el espacio central, la gran nave central alcanza la altura total del edificio, esto es, la del pórtico y el ático, el alzado de las naves laterales acusa en cambio las dos alturas de la planta baja y principal, resultando entonces una especie de triforio o segunda nave elevada sobre la primera, abierta al salón por medio de pilares y arcos de medio punto. Este se cubre con un techo plano que apoya en unos lunetos, resultando una especie de esquife. La iluminación tiene lugar principalmente a través de la cristalería de este techo plano (57). Sería muy largo intentar describir la decoración menuda del edificio, pintura, relieves, hierros, etc.; baste decir que todo está muy cuidado y muy bien dibujado, resultando un conjunto espléndido.

Nadie duda que el edificio es más modesto que la Bolsa de París o Londres, pero tampoco el volumen e importancia de las transacciones aquí efectuado era tan elevado. Repullés supo ajustarse muy bien a una necesidad concreta, sin paroxismos, y con indudable nobleza. En la biografía que se publicó a la muerte de Repullés en la revista «Arquitectura y Construcción», se decía de la Bolsa que era, «con sus proporciones clásicas, sus reminiscencias renacentistas y con sus eclécticos detalles, tanto exteriores como en la ornamentación interior, una página en piedra que dará a conocer a las generaciones venideras el gusto predominante en Arquitectura al finalizar el Siglo XIX» (58).

Dentro de este estilo, Repullés construyó poco. Concretamente en Madrid, sólo conozco una magnífica casa en el paseo de Rosales, con vuelta a la calle Lisboa (hoy derribada), con fachada y patio renacentista muy próximo al neoplateresco nacionalista que representaron Urioste y Salleberry. Cuando el Ayuntamiento de Valladolid le encargó a Repullés el proyecto de la nueva Casa Consistorial de aquella ciudad (1898), de nuevo el arquitecto se valió de formas claramente renacentistas procedentes del abundante repertorio salmantino. Un artículo, reseñando la inauguración del edificio, decía que su estilo respondía al renacimiento español, «pero no creyendo conveniente imitarlo servilmente se ha modernizado, con elementos propios y característicos de la época actual» (59). Sin embargo, este neoplateresco dista ya mucho del clasicismo sobrio del edificio de la Bolsa.

El resto de la obra de Repullés se mueve ya bajo otras directrices. Como les ocurrió a otros arquitectos-restauradores, el estrecho contacto con monumentos medievales, y la solución práctica de problemas que allí se planteaban, acabaron inclinándolo hacia un neomedievalismo

(57) X.: «Salón de Contrataciones en la Nueva Bolsa de Madrid», en *R.A.*, 1 de julio de 1893, págs. 49-51.

(58) CABELLO LAPIEDRA: «Repullés y Vargas», en *A. y Co.*, 1922, pág. 94.

(59) *R.A.*, año XXVI, núm. 1, 1899.

a nuestro arquitecto. Restauró, entre otros monumentos, la iglesia de San Jerónimo de Madrid, la de San Vicente de Avila, las murallas y conventos de Santo Tomás y Santa Teresa en esta misma ciudad, catedral de Toledo y catedrales nueva y vieja de Salamanca. Por ello no es de extrañar que para edificios como la iglesia de Hortaleza (1879), y luego más tarde la de Santa Cristina, en el paseo de Extremadura, de 1906 (60), eligiera el estilo mudéjar toledano, recordando sus años de arquitecto de la diócesis de Toledo.

La restante arquitectura de Repullés se ajusta, en cambio, al goticismo tardío, que yo veo muy relacionado con el del marqués de Cubas. No es de extrañar todo este carácter medievalista de Repullés, si se tiene en cuenta que salió de la escuela de arquitectura en 1869, formando parte de la promoción de Lorenzo Alvarez Capra, Juan Bautista Lázaro, Fernando Arbós y Rodríguez Ayuso, protagonistas todos ellos del historicismo neomedievalista. El hecho es que las iglesias como la de las Adoratrices de Madrid (derribada), del convento de la Divina Pastora (1907-1909) en la calle García Morato número 140, y sobre todo la gran Basílica Teresiana en Alba de Tormes, fueron concebidas con un riguroso historicismo neogótico. Tiene especial interés la Basílica Teresiana, que si bien se alza en Alba de Tormes, se gestó aquí en Madrid, y tomando no pocas cosas del segundo proyecto del marqués de Cubas para la Almudena. El proyecto de Repullés, muy ambicioso por responder a las exigencias de la orden carmelita, consta de una planta de tres naves, dos de capillas laterales y una de crucero, girola y capilla en la cabecera. Las bóvedas serían cuatrimpartitas, y en la girola alternarían tramos cuadrados con otros triangulares, siguiendo la solución toledana. Sobre el crucero, una gran aguja calada como la de Cubas, y cuatro torres, también con agujas pero más bajas, en torno al crucero.

Este proyecto fue presentado a la Exposición Universal de París en el año 1900, cuando hacía dos años que se había puesto la primera piedra, mereciendo cálidos elogios y alcanzando una medalla de plata, lo que indica la vigencia no sólo en España, sino en la misma capital de Europa, de los valores de la arquitectura gótica. El edificio quedó sin concluir, como la catedral de Madrid o la Sagrada Familia de Barcelona, quizás porque se pretendió más de lo que se podía, o porque ya verdaderamente no éramos hombres de catedrales.

El conocimiento profundo de esta arquitectura le llevó a Repullés a la dirección de las obras de la Almudena en 1904, siguiendo el proyecto de Cubas. De su mano, es decir, originales suyos son en la Almudena la capilla de los condes de Arcentales y la de los marqueses de Cubas, entre otras.

(60) A. y Co., núm. 165, 1906. El edificio es de planta de cruz latina, de una sola nave, con capillas laterales. Mide 30 metros de largo por 10 de luz, más dos metros a cada lado que corresponden al fondo de las capillas. Ver también X.: «Iglesia de San Cristina», en *I.E.A.*, núm. XII, 30 de marzo de 1906, pág. 207.

Repullés hizo también algunos diseños para el Panteón de Hombres Ilustres, obra de Arbós, y para el cual además él había presentado un proyecto (61). Muy próximo al estilo neobizantino empleado por Arbós en la Basílica de Atocha, es el panteón que construyó Repullés para la familia Careaga. Otras obras religiosas de carácter distinto son el Oratorio del Olivar (1910), en el que quiere haber una influencia herreriana, y la iglesia de Nuestra Señora de los Angeles, donde de nuevo se ve la influencia de Cubas, ya que su fachada está inspirada en la de Santa Cruz, al menos en cuanto a la ordenación del volumen.

Dentro de la arquitectura civil hay que destacar las Escuelas Alfonso XIII, edificio de ladrillo típicamente madrileño, y el mercado de Avila, construcción de carácter industrial con poco interés arquitectónico. Hizo además gran número de casas particulares, empezando por la suya propia, recientemente restaurada con gran acierto, en la calle de Cervantes, con vuelta a la de San Agustín, y otras muchas, como el número 16 de Luisa Fernanda, de 1878, para Pascual Aguado (62); el número 77 de Bravo Murillo, de 1879 (63), para José Antonio Noguerol; el número 15 de la antigua calle de Mendizábal, de 1880, también para Pascual Aguado (64), y el número 16 de Santa Feliciano y el 8 de Quesada, ambas de 1881, para Luis Ezpeleta y Contreras (65). En realidad, ninguno de estos encargos fue importante, limitándose Repullés a hacer un tipo de arquitectura modesta y, si se quiere, hasta en algunos casos un poco anodina, dentro del eclecticismo y de la rutina reinante. Pero obsérvese las fechas, para comprobar que se trata de obras muy tempranas, anteriores todas a su primera gran obra de la Bolsa.

Desde entonces puede decirse que se dedica exclusivamente a la arquitectura monumental. Como arquitectura civil, puede también señalarse el cerramiento con verja de la plaza de la Armería (1894), y algunas obras que pusieron punto final a la lenta construcción de esta plaza (66).

En 1908, para conmemorar el atentado que sufrieron Alfonso XIII y Victoria Eugenia el día de su boda, en la calle Mayor, se encargó a Repullés que diseñase un monumento cuya escultura correría a cargo de Aniceto Marinas. El monumento, poco afortunado, constaba de un pedestal sobre el que apoyaba la figura de la Virgen. Este pedestal lo formaban «tres columnas agrupadas en haz, con capiteles emblemáticos que representan, el del frente la Aristocracia, simbolizada en es-

(61) A. y Co., 1902, pág. 316. Los planos de Repullés para la Basílica de Atocha fueron premiados en la Exposición Universal de Chicago. Véase PULIDO Y GALDOS: *Biografía de D. Ventura Rodríguez Tizón*, Madrid, 1898, pág. 75.

(62) A.S.A., Leg. 6-440-2.

(63) A.S.A., Leg. 6-440-3.

(64) A.S.A., Leg. 6-424-4.

(65) A.S.A., Leg. 6-404-17.

(66) I.E.A., 1894, pág. 265. Ver también MIGUEL DURAN: «La construcción del Palacio Real, II», en *Arquitectura*, núm. 96, 1927, págs. 123-142.

cudos con las coronas de duque, marqués, conde, vizconde y barón, el de la derecha el Ejército, y está compuesto con trofeos de armas, descollando un ros del regimiento de Wad-Ras, y el de la izquierda el Pueblo, representado por atributos de artes, ciencias, industria y comercio. Rodea estos capiteles una faja como demostración de hallarse las tres clases íntimamente unidas en un solo ideal» (67). La descripción del monumento es toda una disección de la mentalidad de quienes le encargaron: duquesa de la Conquista, conde de Guaqui, marquesa de Esquilache, etc.

Toda esta actividad arquitectónica no le restó tiempo a Repullés para una de sus mayores aficiones, la de escribir. Puede decirse que Repullés ha sido el mejor crítico de arquitectura de todo nuestro siglo XIX. Escribió detalladas memorias de cuanto restauró y construyó, dirigió la importantísima colección de monografías «Biblioteca del Resumen de Arquitectura», colaboró en «El Imparcial», en «La Ilustración Española y Americana», etc. Escribió obras de gran interés, como la «Memoria sobre efectos de los terremotos de Andalucía en los edificios y medios de aminorarlos», «Descripción, construcción y mueblaje de las escuelas públicas de Instrucción primaria», y su propio discurso de ingreso en la Academia de San Fernando (1896), sobre el tema de «La Casa-Habitación» (68). Así como cientos de artículos sobre arquitectos y obras que se hicieron en Madrid durante más de cuarenta años.

Repullés murió en Madrid, de edad avanzada, en 1922, estando en posesión de multitud de condecoraciones y premios (69) y habiendo sido retratado por Sorolla y Benlliure.

LOS EPIGONOS DEL ECLECTICISMO

En la última década del siglo XIX se puede advertir en la arquitectura madrileña, y española en general, una profunda crisis. Dejando a un lado el hecho importante de que ese momento crítico coincide con

(67) A. y Co., 1908, págs. 344-345.

(68) E. M. REPULLES Y VARGAS: *La casa-habitación moderna desde el punto de vista artístico*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 24 de mayo de 1896. Madrid, 1896. Sucedió en el sillón de la Academia a Jareño, y le contestó Lorenzo Álvarez Capra por imposibilidad del Marqués de Cubas, a quien correspondía hacerlo.

(69) Además de las ya citadas, tenía la Gran Cruz de Isabel la Católica, era Comendador de número de la Orden de Carlos III; Primer Premio en la Exposición Universal de Chicago (1892) con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América; Medalla de Oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de aquel mismo año, etc.

nuestro 98, lo cierto es que toda la arquitectura europea atraviesa una fase similar, de donde surgirá el movimiento moderno. Benévolo, escribe en este sentido lo siguiente: «Hacia 1890 la cultura artística tradicional entra rápidamente en crisis. El esfuerzo por conservar las distintas experiencias arquitectónicas en el marco del historicismo, logrado y estirado en todos los sentidos, está fallando, mientras los motivos para una renovación arquitectónica —de orden técnico, como los progresos de construcción, y de orden cultural, como las instancias del movimiento «Arts and Crafts»— han crecido lo bastante como para abarcar el problema general del lenguaje y proponer una alternativa coherente a la sujeción a los estilos históricos.

Este paso tiene lugar justamente en el último decenio del siglo XIX, y pone en marcha la cultura arquitectónica, por primera vez en mucho tiempo, en conjunto, y no por sectores separados. Este es un período de excepcional actividad en el campo teórico y práctico. Ideas y experiencias cada vez más audaces se suceden en breves períodos de tiempo, atenuando o eliminando del repertorio arquitectónico las habituales referencias estilísticas y transformando repetidamente el repertorio así renovado» (70).

Este final, poco brillante, de nuestra arquitectura puede desdoblarse en los siguientes aspectos. En primer lugar señalaremos la existencia de una clara conciencia de crisis, visible, sobre todo, en artículos y comentarios aparecidos no sólo en revistas especializadas, sino también en la prensa diaria, esto es, llegando al gran público que por vez primera se asoma a estos problemas de estética arquitectónica. En segundo término se revisarán los que llamamos «epígonos del eclecticismo», y que alcanzan buena parte del primer cuarto del siglo XX. La reacción nacionalista con los dos últimos «neos» —neoplateresco y neobarroco—, y el modernismo de filiación catalanista, cierran definitivamente el ciclo arquitectónico del siglo XIX.

Puede decirse que todo este proceso discurre paralelo al que viven los restantes países europeos, si bien el proceso de aceleración y el volumen de construcción es menor entre nosotros. Sin embargo, es muy importante señalar que hasta el modernismo España está integrada en la cultura arquitectónica europea, mientras que a partir de ese modernismo se produce un desfase trágico para nuestra arquitectura, con respecto a los movimientos directrices del siglo XX.

(70) LEONARDO BENEVOLO: *Historia de la Arquitectura Moderna*, vol. I, Madrid, 1963, pág. 309.

LA POLEMICA

El eclecticismo, que fue en su origen un movimiento de compromiso, digamos con carácter eventual, tendió a convertirse en un modo de hacer arquitectura fácil e insípida. Surgió entonces una polémica en la prensa, en las revistas, e incluso en la Academia, sobre el concepto de estilo, sobre la relación arquitectura-sociedad (71), sobre la originalidad y la imitación en arquitectura, etc.

Desde los años 70 existe una preocupación creciente por la formación del arquitecto. El discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, de Ruiz de Salces, ya trataba de los conocimientos que se debían exigir al arquitecto (72), y en 1875 Simeón Avalos, en la misma corporación, disertó sobre cómo había de ser la enseñanza de la Arquitectura (73). En este sentido, bien desde la Escuela, bien desde las primeras revistas especializadas, se fue dedicando una especial atención a dicho tema. Frente a la formación historicista de la etapa isabelina, los nuevos planes de estudios incorporan disciplinas que tienden a preparar al arquitecto para enfrentarse a una nueva arquitectura, que tardaría mucho en llegar. Materias como Economía, Política, Derecho Administrativo, Hidráulica, Paisaje, Óptica, Acústica, Higiene General, Salubridad de los edificios y Electrotecnia se van sumando a las incluidas en los últimos planes de estudios de fin de siglo (74). Jugaron igualmente un papel muy importante dos revistas dedicadas exclusivamente a arquitectura, una era la que publicaba la Sociedad Central de Arquitectos y otra la dirigida por E. Vega y March, que se editaba en Madrid y Barcelona. La Sociedad Central de Arquitectos, radicada en Madrid, comenzó a publicar en 1874 un «Boletín» trimestral de carácter, sobre todo, informativo. Dos años después este boletín se convirtió en una «Revista» mensual, en la que fue dando entrada a temas de mayor interés arquitectónico, hasta que en 1891 la revista desapareció para dar paso al conocido «Resumen de Arquitectura». En distintas secciones fijas se abordaron problemas de actualidad arquitectónica, desde los puramente constructivos, como «La Higiene en la Construcción» de Adaro (75), hasta los de más estricta actualidad,

(71) Un intento de ensayo en este sentido es el discurso de ingreso en la Academia de San Fernando de LORENZO ALVAREZ CAPRA: *La influencia de la Arquitectura en las sociedades*, Madrid, 1883.

(72) ANTONIO RUIZ DE SALCES: *Conocimientos que debe reunir el arquitecto*, Madrid, 1871.

(73) SIMEON AVALOS: *La enseñanza de la Arquitectura*, Madrid, 1875.

(74) MODESTO LOPEZ OTERO: «Primer centenario de la Escuela Superior de Arquitectura», en *Revista Nacional de Arquitectura*, año IV, núm. 38, 1945, pág. 49.

(75) E. ADARO: «La higiene en la construcción». Conferencia pronunciada en la Sociedad Central de Arquitectos el 30 de mayo de 1898 y recogida en parte en *Resumen de Arquitectura*, año XXVI, núm. 1, 1899.

tales como los artículos aparecidos sobre arquitectura española del siglo XIX (76).

El «Resumen de Arquitectura» tenía un defecto quizás debido al carácter modesto de la publicación, que era el del corto número de ilustraciones. Esto quedó subsanado con creces al aparecer la magnífica revista, quizás no superada después entre nosotros, que dirigió Esteban Vega y March, «Arquitectura y Construcción», donde se incluyeron artículos críticos de gran interés. La abundante documentación gráfica recogida en estos años hace de esta revista la fuente más importante para el estudio de nuestra arquitectura en torno a 1900.

La aparición de un artículo firmado por Balsa de la Vega, en «La Ilustración Artística», en 1894, en el que se sostenía que la arquitectura había muerto una vez perdida su capacidad creadora, suscitó una viva polémica. Esta tuvo especial significación en el «Resumen de Arquitectura», desde donde se defendió una postura ecléctica, que explica la pervivencia de este movimiento. (77).

Un arquitecto, Sorarrain, contestó a «La Ilustración Artística» desde el «Resumen» diciendo: «Verdad es que nos valemos de estilos ya creados, de arquitecturas pasadas, de manifestaciones hechas ya... ¿pero cuándo no se hizo otro tanto?» (78). Concluye afirmando que la arquitectura del siglo XIX puede recordar la arquitectura histórica, pero que su espíritu es muy distinto. El mismo Sorarrain escribía más tarde, en 1895, que el arquitecto debía buscar el reflejo del espíritu de la época, «debe ser filósofo, y no sólo buen dibujante, ingenioso, buen constructor», y como el espíritu de la época es la tolerancia, ésta «nos puede hacer consentir que una construcción civil del siglo XIX se vea ornada de esfinges egipcias, de frescos pompeyanos» (79).

Sin embargo, no todos los colaboradores del «Resumen» estaban conformes con este eclecticismo, atacándolo e intentando buscar la raíz del mal que afectaba a la arquitectura. Para el propio Vega y March, en un artículo titulado «Breves reflexiones acerca del concepto actual del arte arquitectónico» (80), el fallo estaba en la falta de una crítica arquitectónica, en la falta de un enjuiciamiento para discernir lo bueno y lo malo, para intentar lograr una nueva arquitectura. La Academia había perdido el control sobre el modo de hacer arquitectura, la Escuela vivía sumida en una enseñanza ecléctica y las Exposiciones

(76) Estos trabajos abordan la Arquitectura de nuestro siglo XIX por ciudades, siendo hoy muy interesantes como fuente para su estudio. El más extenso es el dedicado a «Madrid y sus arquitectos en el siglo XIX», de CABELLO Y LA-PIEDRA, publicado en R.A., año XXVII, núms. 2 y 3, 1901.

(77) *La Ilustración Artística*, núm. 637, 1894.

(78) R. DE SORARRAIN: «La Arquitectura en el siglo XIX», en R.A., 1 de mayo de 1894, págs. 49-52.

(79) R. DE SORARRAIN: «Aspecto artístico de la arquitectura en la época actual», en R.A., 1 de marzo de 1895, págs. 21-23.

(80) E. VEGA Y MARCH: «Breves reflexiones acerca del concepto actual del arte arquitectónico», en R.A., 1 de agosto de 1899, págs. 110-113, y mismo título en la misma revista el 1 de septiembre de 1899, págs. 126-130.

Nacionales de Bellas Artes, que podían haber ayudado a salir de esta situación a la arquitectura mediante una selección de nuevas formas y una promoción de nuevos valores, no tuvieron el efecto deseado.

Es más, tan aguda es la crisis que atraviesa la arquitectura que se pensó en eliminar la Sección de Arquitectura de las Exposiciones Nacionales (81). Lo que movió a pensar en esta resolución fue el hecho de la insignificante participación de los arquitectos a estos certámenes nacionales. Ello a su vez tenía una explicación lógica, pues, como apuntaba Repullés en 1899: «El escultor y pintor puede vender sus obras porque la escultura o pintura es una obra artística completa, su tamaño, exposición, etc. está al alcance de un número de personas. En cambio el arquitecto no puede presentar su obra completa, sino sólo el proyecto, es decir una representación, por medio del severo dibujo de proyecciones no comprensible para todas las gentes, y sin aplicación, por lo general, para nadie.

»No hay persona que desee hacer una casa ni Corporación que necesite un edificio para sus fines, que vaya a proveerse de ellos a una Exposición de Bellas Artes. Ni hay arquitecto, que dedique un tiempo largo para un edificio abstracto, teniendo en cuenta que no lo va a vender» (82). El remedio sería, según el propio Repullés, que el Estado promoviera concursos periódicos, con premios, para determinados y concretos edificios que después se construyeran. El hecho es que esto no se hizo, y tampoco los jurados de las Exposiciones Nacionales orientaron a la arquitectura con una visión futurista, que se alejara del eclecticismo reinante.

Entre las causas que justificaban este eclecticismo se incluían las limitaciones, impuestas por las Ordenanzas Municipales, y así Alvarez Capra, en la contestación al discurso de Repullés en su ingreso en la Academia de San Fernando, que versó sobre «La casa-habitación moderna desde el punto de vista artístico» (83), decía «Las fachadas de las casas, como las de todos los edificios, tienen que responder en sus abultados a los elementos constructivos que representan, pero siempre con la mayor sobriedad dentro del **estilo ecléctico** que hoy en día precisa adoptar en ellos por esos datos forzados, de algunas alturas limitadas para los pisos, reparto de huecos, y algunos otros que coartan la libertad del constructor...». El eclecticismo es un hecho, y como tal hace su entrada en el siglo XX. Es muy elocuente la descripción que el propio Alvarez Capra hace de la Exposición Universal de París, de 1900: «... aparte de la invasión del hierro ... se ven amalgamados y empleados a la vez todos los estilos arquitectónicos, encontrándose en una sola fachada la columna romana con la pilastra india

(81) Para todos los aspectos relacionados con la Arquitectura y las Exposiciones Nacionales, véase BERNARDINO DE PANTORBA: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948.

(82) REPULLES: «La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899», en *R.A.*, número 5, 1899.

(83) Ver nota número 68.

y el remate decorativo persa, los ventanales ojival y bizantino, la torrecilla neogótica, el calado árabe y reminiscencias de anteriores edificios de las Exposiciones de París, Viena y Chicago. Esta mezcolanza de estilos revela la indecisión del arte ciencia del construir, que camina en demanda de un nuevo rumbo ..., la indeterminación y el eclecticismo en todas las manifestaciones del espíritu humano ...» (84). La pervivencia en el siglo XX de la arquitectura ecléctica, cuyo espíritu responde de lleno a una problemática del siglo XIX, es el tema que desarrollamos a continuación.

En 1905 Landecho escribía: «ante una obra el arquitecto se pregunta ¿en qué estilo voy a edificar?». Esta y otras cuestiones abordaba dicho arquitecto en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, cuyo título es «La originalidad en el arte» (85). Analiza allí la falta de originalidad en el arte, haciendo alusiones incluso a la literatura, donde tiempo atrás se había producido un fenómeno semejante (86).

Landecho, en su deseo de ruptura con el eclecticismo, continúa diciendo: «Para muchos es todavía innegable que la arquitectura clásica es la más apropiada para los monumentos civiles, como Museos y Ayuntamientos; la medioeval para los edificios de carácter religioso, como iglesias y mausoleos; la árabe para los de esparcimiento, etc. Este equivocado criterio nacido acaso de que el estudio de las respectivas arquitecturas se ha hecho de preferencia en determinados edificios, estudios que pudieron haber llevado a sus autores a conclusiones muy distintas de haberlas examinado en otros, lleva ya mucho camino andado para su total desaparición por el cansancio que en el público y en los artistas produce la reproducción constante de los mismos tipos, de los mismos motivos arquitectónicos, y a la voz de arquitectura nueva para las nuevas construcciones, que por todas partes suena, dedícanse los artistas a desligarse de la tradición y a inventar formas nuevas, distintas de las usadas hasta el presente». Entre estas palabras y las que en su día pronunció Rada y Delgado en la misma Academia (87), se encierra, en el plano teórico, nuestro eclecticismo, cuya existencia práctica llegará hasta 1920 aproximadamente.

Por último, no puede terminarse este planteamiento reflexivo sobre la arquitectura, que se produjo a fin de siglo, sin hacer mención del discurso de ingreso en la Academia del arquitecto Manuel Aníbal Álvarez y Amoroso, que versó sobre «Lo que pudiera ser la arquitectura española contemporánea», que si bien es de fecha algo tardía, 1910, señala de modo muy claro algunos aspectos muy importantes que condicionaron la arquitectura que podemos llamar moderna. Por su interés transcribimos el párrafo siguiente:

(84) LORENZO ALVAREZ Y CAPRA: «La Arquitectura en la Exposición Universal de París», en *R.A.*, núm. 4, 1900, págs. 64-66.

(85) LUIS DE LANDECHO Y URRIES: *La originalidad en el arte*, Madrid, 1905.

(86) JUAN VALERA: «Originalidad y plagio», en *Revista Contemporánea*, 1876.

(87) Ver cap. IV.

«Los arquitectos no pueden por sí solos intentar una arquitectura española moderna, porque se encuentran en la imposibilidad de introducir en las plantas de sus proyectos, local que no tenga uso sancionado, ni dar a los aliados de los mismos el carácter que desean; pues no edificando para sí, sino para el público, nunca proyectan lo que quieren, sino lo que se les encarga. Tampoco pueden hacerlo de repente o en plazo breve, por dos razones: 1.^a, aun cuando tratasen con propietarios propicios a una arquitectura moderna ésta tiene que ser resultado, no de la vida individual, sino de la sociedad en general, que cambia de costumbres muy lentamente, como ha sucedido siempre. Por lo tanto la disposición general de la Arquitectura podrá llegar a ser por variaciones sucesivas y al cabo de bastantes años, completamente nueva, pero que esto ocurra en una sola generación no es hecho hasta el presente sucedido. 2.^a, la estructura arquitectónica va también a la zaga de la aparición de nuevos materiales: las formas de éstos, al principio, son siempre indecisas, lo mismo que sus tamaños aproximados hasta que por el conocimiento de sus cualidades y al cabo de los años, se llega a las formas típicas y a las dimensiones adecuadas, y siendo esto así, no es posible, como pretenden algunos inventar de repente formas y estructuras...» Condena igualmente este arquitecto los estilos históricos para la arquitectura de hoy, pues «la arquitectura española debe estudiar y procurar satisfacer las exigencias y condiciones peculiares de nuestro país»; sin embargo, en la práctica, la obra arquitectónica de Manuel Aníbal Alvarez pasa por ser el más claro exponente de lo que llamamos aquí epígonos del eclecticismo, tal y como sucede con el edificio que es hoy colegio del Pilar.

LOS ARQUITECTOS

En julio de 1900 moría en Madrid Ramiro Amador de los Ríos, hijo de José, gran historiador y arqueólogo, sobrino de Demetrio, el arquitecto y restaurador de la catedral de León, y hermano de Rodrigo, académico y notable orientalista. Ramiro pertenecía, pues, a una familia estrechamente vinculada al mundo del arte y de la arquitectura. Siendo alumno de la Escuela de Arquitectura, consiguió una mención en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867, alcanzando el título de arquitecto al año siguiente. Obtuvo la plaza de arquitecto municipal de Toledo, cargo que desempeñó hasta 1872. De su labor allí puede señalarse al modesto teatro de Rojas (88). Ganó después la pensión en Roma (1874-1878), donde hizo una serie de trabajos reglamentarios

(88) «Amador de los Ríos (don Ramiro). Necrología», en *Anuario de Arquitectura de Cataluña*, 1903, pág. 433.

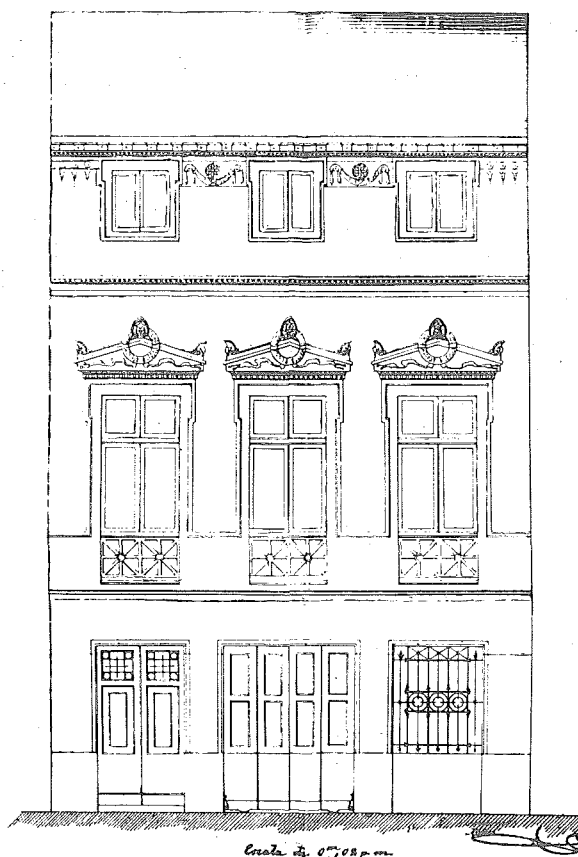


Fig. 46.—R. Amador de los Ríos: Casa en la Cava Alta.

sobre el templo de Horus en Edfú, los cuales, presentados en la Exposición Universal de París de 1878, fueron premiados. Entre 1880 y 1892 fue profesor de dibujo en la Escuela, y a este período se debe la restauración de San Francisco el Grande de Madrid, proyectando su actual decoración de tendencia plateresca (1880-1888), y el proyecto de la restauración del monasterio de San Salvador de Leire, Navarra, de 1882 [89]. Un reciente estudio de Pardo Canalís ha demostrado que no es suyo, como se le venía atribuyendo, sino de Mendivil, el sepulcro de O'Donnell, en la iglesia de las Salesas [90]. Por lo demás, sólo

(89) REPULLES: «Ramiro Amador de los Ríos», en *R.A.*, núm. 8, 1901, páginas 118-119.

(90) E. PARDO CANALIS: «El monumento sepulcral de O'Donnell», en *Goya*, número 95, 1970, págs. 284-287.

En el A.A.S.F. se conserva un proyecto para «Sepulcro de Arzobispo» firmado y fechado el 12 de mayo de 1884, pero sin signatura.

conocemos de Ramiro Amador de los Ríos la casa, afortunadamente conservada, que levantó en la Cava-Alta (número 21) para la Archicofradía Sacramental de San Miguel, Santa Cruz, Santos Justo y Pastor, y San Millán (91).

El proyecto se hizo en 1878, y al año debía estar terminada. Tiene una fachada sencilla de tres plantas, pero muy bien dibujada dentro de un estilo típicamente neogriego, que coincide con la vuelta de su viaje a Italia. El equilibrio y proporción de los huecos, los temas decorativos, portones, molduras, etc., hacen pensar en la fuerte impresión que el mundo clásico produjo en Ramiro Amador de los Ríos. Si bien esto es poco para juzgar su obra, sí al menos es una muestra clara de una de las facetas del eclecticismo (92).

Más significativa es la obra de Enrique Fort y Guyenet. Habiendo obtenido el título de arquitecto en junio de 1874, su primera obra importante, aunque modesta en sí, data de diez años después: el Ateneo de Madrid. El edificio fue inaugurado el 31 de enero de 1884 por Alfonso XIII y M.^a Cristina, siendo presidente del Ateneo Antonio Cánovas (93). A Fort le auxiliaron otros dos arquitectos de reconocido mérito, Landecho y Mérida. Los tres eran socios del Ateneo. La fachada del edificio, de proporciones muy reducidas, exhibe una superposición de elementos arquitectónicos no bien trabados: puerta de ingreso, relieves de Alfonso X el Sabio, Cervantes y Velázquez (Ciencias-Letras-Artes), un balcón con pesado balaustre y una recortada cornisa. Es un buen ejemplo de esta arquitectura ecléctica de fin de siglo, que no sabe encontrar una salida. El salón de actos y otros interiores fueron decorados, como ya se ha dicho, por Arturo Mérida.

Para poner al día la fachada del Teatro Real se encargó a Fort que proyectase una nueva, según Laredo. Sin embargo, los diseños que conocemos se deben al arquitecto Joaquín de la Concha Alcalde, quien en un estilo preciosista, insistiendo en formas recortadas y planas, concibió la fachada anterior a la que hoy conocemos. La modificación más importante de Concha fue de hacer avanzar, hasta la línea del

(91) A.S.A., Leg. 5-467-8: «Expediente promovido por D. Ramiro Amador de los Ríos en representación de la Real e Ilustre Archicofradía Sacramental de San Miguel, Santa Cruz, Santos Justo y Pastor y San Millán, en solicitud de licencia para edificar de nueva planta la casa número 21 de la Cava-Alta».

(92) Su labor arquitectónica debió de ser más amplia de lo aquí recogido a juzgar por el gran número de premios y honores alcanzados: Correspondiente de la Academia de San Fernando, miembro de la Real Asociación de Arquitectos Portugueses, Caballero de la Orden de Isabel la Católica, Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, Segundos Premios en las Exposiciones Universales de París en 1878 y 1889, Segundo Premio en la Exposición de Bellas Artes de Munich de 1883, Consideración de Segunda Medalla en la Exposición Nacional de 1884, Segundo Premio en la Exposición de la Sociedad Protectora de Animales y Plantas, celebrada en Madrid en 1881, y Tercera Medalla en la Nacional de Bellas Artes de 1871 por el proyecto del Teatro de Rojas, de Toledo.

(93) I.E.A., núm. XXI, 8 de junio de 1892, pág. 355.

pórtico, toda la segunda planta, desapareciendo así el escalonamiento proyectado por González Velázquez y que ya Custodio T. Moreno había modificado (94). Bustos de músicos, alegorías, liras, coronas, etcétera, hablan del destino del edificio.

Este Concha Alcalde fue, asimismo, el autor del monumento funerario de Goya, Meléndez Valdés y Donoso Cortés, erigido a expensas del Estado en el cementerio de San Isidro. El encargo que se hizo en 1884 estaba ultimado tres años después. Consta de un sencillo pedestal que soporta una columna anillada y un capitel en lo alto. Sobre éste apoya una alegoría de la Fama, que como el resto de la escultura se debe a Ricardo Bellver (95).

Fort, que trabajó casi siempre en colaboración con otros compañeros de profesión, hizo con Aparici el Hospital de Epilépticos en Carabanchel (en el lugar conocido por «Las Piqueñas»). Allí utilizó el ladrillo, acercándose al eclecticismo neomudéjar, que por entonces estaba de moda en Madrid. El hospital fue muy elogiado en sus días, no sólo por su arquitectura, sino por el cuidado puesto en todo lo referente a la higiene del edificio (96).

El apuntado neomudejarismo de Fort le iba a llevar a levantar uno de los ejemplos más notables con que Madrid cuenta hoy del revival árabe, pues ya se vio cómo fue Fort el autor de la casa de Guillermo de Osma, de 1886, hoy Instituto Valencia de Don Juan, en el paseo del Cisne.

Laredo dice que «la traza era extranjera, por lo que su mudejarismo es bastante arbitrario», sin decir de dónde tomó este dato, que posiblemente se debe a una tradición oral, la misma que atribuye a Viollet-le-Duc el palacio Xifré, cuando en realidad se debe a Contreras. Este edificio acercó a Fort hacia la vertiente neomudéjar del eclecticismo, como puede comprobarse en sus dos obras más conocidas: el Instituto Católico de Artes e Industrias (I.C.A.I.) y el Colegio La Salle, en Guzmán el Bueno, este último en colaboración con Luis Esteve (97). El mudejarismo de ambos edificios no tiene ya el carácter descriptivo historicista que podía verse en un Lázaro, por ejemplo, sino que el ladrillo, si bien recuerda formas mudéjares (red de rombos, alfiz, etc.), da entrada a un nuevo repertorio formal. De éste se pueden señalar como formas típicas de Fort, después imitadas, lo que se podría llamar el «arco triangular» y las torrecillas que asoman verticalmente sobre la línea de la cornisa, con remates también triangulares. Algunos de estos aspectos se encontraban ya apuntados en el arte de Ayuso.

(94) Ver cap. II.

(95) «Monumento funerario...», en *I.E.A.*, núm. XL, 30 de octubre de 1887, página 253.

(96) «La Exposición del IX Congreso de Higiene», en *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, Madrid, 1898.

(97) CABELLO Y LAPIEDRA: «Fort y Guyenet», en *A. y Co.*, año XIII, número 198, 1909, págs. 4-9.

El Colegio de La Salle se proyectó en 1905 y dos años después se había terminado. Su planta tiene forma de «ele», es decir, una larga cruzja con fachada a Guzmán el Bueno, donde van las aulas, con la que hace escuadra la capilla y sacristía. En la fachada pueden verse ya las típicas torrecillas de Fort que alcanzan distinta altura sobre la cornisa. En el amplio patio del colegio se abre una interesantísima galería con los citados «arcos triangulares» sobre pilares, todo ello de ladrillo. Fórmulas semejantes volvemos a encontrar en el I.C.A.I., comenzado en 1904, pero que nunca llegó a ver terminado Fort. La planta responde a una disposición muy frecuente en estos años: iglesia central y dos patios laterales, respondiendo a un riguroso criterio de simetría axial. Alzado semejante lo vimos ya en el Seminario Conciliar. La fachada que hoy funciona como principal es, en realidad, trasera, con un pequeño jardín cerrado con verja. Es en la calle de Santa Cruz de Marcenado por donde el edificio cobra un mayor valor plástico. En efecto, allí se abre un gran arco cobijo, que protege la entrada y ventanal gótico de la iglesia. Sobre este eje de la fachada Fort diseñó una graciosa torre con reloj, que durante muchos años fue la cota más alta que alcanzó la construcción en el barrio de Argüelles.

LAM. XLIII. - B

De nuevo encontramos allí las torres-almenas que dan un cierto carácter militar al edificio. La disposición del ladrillo sobresaliendo ligeramente del paramento o por el contrario algo rehundido, marca la composición del alzado, mostrando siempre un claro juego de ejes verticales y líneas horizontales. Fort trabajó mucho también en lo que pudiéramos llamar arquitectura doméstica y privada, y testimonio de ello son las casas-hoteles de Eduardo de Olea y Marqués de Carvajal; las casas números 1, 3 y 5 de la calle de Aguirre; número 3 de la calle Velázquez; número 12 de Lagasca; números 22, 23 y 32 de Núñez de Balboa; número 7 de la calle Dos Amigos; número 6 de la de Castro; número 8 y 10 de la Magdalena; número 2 del Olivar; 11 de la Cabeza; número 2 duplicado de la de Poncianos; número 7 de la calle de Segovia, y número 16 de Malasaña (98). Asimismo hizo algunos panteones interesantes que reflejan idéntico espíritu ecléctico, incluso con las ya consabidas torres, como ocurre con el panteón de la familia de Eusebio Rodríguez del Llano en el cementerio de San Justo (99), cuyo interior decoró Arturo Mélida (100), y con los de los marqueses de Perinat y de Vallejo, en el cementerio de San Isidro.

Como arquitecto-director que era de las obras de ampliación y reparación de los edificios dependientes del Ministerio de Instrucción Pública, que se hallaban en Madrid, hizo reformas en las Academias de San Fernando, Española y de la Historia, Biblioteca Nacional

(98) A.S.A., 6-440-3.

(99) R.: «Panteón de la Familia de D. Eusebio Rodríguez del Llano en el cementerio de San Justo», en *R.A.*, 1 de enero de 1896, págs. 3-4.

(100) «Madrid. Panteón de la Familia de D. Eusebio Rodríguez del Llano en el cementerio de San Justo, por Enrique Fort», en *I.E.A.*, núm. XL, 30 de octubre de 1896, pág. 256.



Fig. 47.—E. Fort: Panteón de la familia Rodríguez del Llano.

y Museo Arqueológico, etc., siendo importante la efectuada en la Escuela de Veterinaria, dotándole de un ábside muy típico de Fort. De las obras que Fort hiciera para provincias sólo conozco la iglesia del colegio de Jesuitas de Villafranca de los Barros, en Badajoz.

Paralelamente a esta labor hay que señalar otra no menos importante en el terreno de la enseñanza, pues, desde que ganó la cátedra de «Estereotomía» en la Escuela de Arquitectura, en 1877, y fue nombrado profesor de «Arquitectura Legal» y «Tecnología», en 1885, hasta su muerte, ocurrida en 1908, no interrumpió su función docente. A Fort se debe también, según Doménech y Montaner, el definitivo impulso que dio a la Escuela de Arquitectura de Barcelona plena autonomía (101). A ello debe unirse la importante actuación en Jurados, Congresos Internacionales, y en problemas tan delicados como las

(101) LUIS DOMENECH Y MONTANER: «Enrique Fort», en *Anuario de Arquitectos de Cataluña*, 1909, págs. 263-265.

expropiaciones efectuadas para dar paso a la Gran Vía. Todo esto hizo que fuera Fort uno de los arquitectos de mayor prestigio en España al comenzar el siglo, siendo nombrado en 1904 presidente de la Sociedad Central de Arquitectos. Entre los nombramientos y honores más importantes que recibiera Fort, además de los ya citados, se pueden señalar los siguientes, que ayudan a mejor conocer su personalidad: Perito tasador de fincas urbanas de Bienes Nacionales de Madrid y su provincia, desde 1876; pensionado por el Ayuntamiento de Madrid, a propuesta de la Academia de San Fernando para visitar la Exposición Universal de París de 1878; socio de Mérito del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, desde 1882; comendador de número de la Orden de Isabel la Católica, en 1884; arquitecto primero del Ministerio de Hacienda, desde 1886; arquitecto del Banco Hipotecario de España, desde 1892; vocal-arquitecto de la Junta Municipal de Sanidad, en los bienios 1897-99 y 1899-1901; secretario en la Sección IV del IX Congreso Internacional de Higiene y Demografía celebrado en Madrid en abril de 1898, aprobándose en la X Sección su memoria sobre las «Condiciones de seguridad contra el incendio de los teatros»; Medalla de Plata, en unión con Juan Moya, por el proyecto de «Establecimiento de duchas populares», en la Exposición del Congreso Internacional de 1898; vocal de la Junta Superior de Prisiones, por Orden de 23 de junio de 1899, ratificándolo otra de 10 de marzo de 1902; vocal representante de la Asociación de Propietarios Afectados por la Gran Vía, en junio de 1902; arquitecto director de las obras dependientes del Ministerio de Instrucción Pública, desde el 6 de junio de 1903; presentó ponencias en el VI Congreso Internacional de Arquitectos, celebrado en Madrid del 6 al 13 de abril de 1904; presidente de la Sociedad Central de Arquitectos, desde 1904; vocal y secretario de la Junta de Urbanización de obras del Ministerio de Gobernación, desde 1905; consejero titular de la Junta de Prisiones, desde el 24 de enero de 1906, y vocal-secretario de la Junta Facultativa de Construcciones Civiles, por Real Orden de 3 de marzo de 1906.

Como conclusión, puede decirse que Fort abrió un camino por el cual salir del eclecticismo. La utilización del ladrillo al servicio de nuevas formas daría lugar a un capítulo importante de nuestra arquitectura del siglo XX, personalizada en la obra de Juan Moya y López Otero. A estos nombres habría que unir otros como los de Aldama, Amós Salvador, Bellido y Gonzalo Iglesias, que están en la línea comenzada por Fort, pero que por pertenecer su obra de lleno al siglo XX no analizaremos aquí.

Terminamos estos epígonos del eclecticismo, que, como se ha visto, se adentra algo en nuestro siglo XX, con la obra de cuatro arquitectos, muy diferentes entre sí, pero que representan en nuestra arquitectura madrileña las últimas consecuencias del historicismo decimonónico. En general, son obras que cronológicamente sobrepasan el año clave de 1900, pero cuyo espíritu está, sin embargo, ligado a un tardo-romanticismo propio de la España del 98. Estos cuatro ar-

quitectos son Landecho, García Nava, Manuel Aníbal Álvarez y Carrasco.

Es Luis de Landecho y Urríes quien mejor encarna la continuidad del racionalismo a lo Viollet-le-Duc, que como sabemos fue introducido entre nosotros por Lema y Madrazo. La obra más importante que hasta ahora conocemos de Landecho es la casa de la calle Sagasta con vuelta a la de Alonso Martínez, terminada a comienzos de 1899 (102), y que evidencia esta ligazón con el neomedievalismo racionalista. Sus fachadas no llevan revoco, dejando a la vista la desnudez de la piedra y del ladrillo y su gran sobriedad decorativa, haciendo coincidir en lo posible estructura y ornamentación. La mejor prueba de este eclecticismo, de matiz racionalista, es que cuando la familia Zabálburu quiso hacer una reforma y ampliación de su casa-palacio, en la calle del Marqués del Duero, llamaron a Landecho, que era el arquitecto que mejor preparado estaba para continuar la obra de Lema. En efecto, en marzo de 1917 Landecho presentó un proyecto en el que se añadía a la casa un salón de fumar y un invernadero, que darían, respectivamente, a las calles de Mejía Lequerica y Olózaga. En la sala de fumar, de fábrica, Landecho siguió casi al pie de la letra el programa mural impuesto por Lema, si bien introdujo pequeñas variantes que no rompen el sentido unitario del edificio. Estas pequeñas novedades (103) consisten, por ejemplo, en las finas columnillas que flanquean las ventanas, en una moldura con perfil aserrado que remata los huecos, en el coronamiento calado de toda la sala, etc., resultando en conjunto una obra más jugosa y menos severa que lo ejecutado por Lema. El invernadero es de hierro y cristal, siendo uno de los pocos ejemplos que se conservan adosados a los palacios, y que en otro tiempo casi todos llevaron (104). Landecho, activo por lo menos desde 1880, fecha en que hizo la casa número 11 de Montesquiza (105), se movió siempre en esta línea, y en sus propios días una revista comentaba en estos términos la casa de la calle Sagasta: «En la disposición de la fachada ha seguido los principios razonadores que caracterizaron el estilo de Lema, aunque modificados por las nuevas corrientes del gusto que hoy domina en la construcción urbana de Bruselas y otros puntos del extranjero» (106). Sin duda de haber arraigado más entre nosotros este racionalismo de Landecho, no se hubiera producido este distanciamiento tan grande con respecto a la arquitectura europea, como efectivamente ocurrió. La nueva etapa de la arquitectura moderna, la arquitectura de nuestro siglo, iba a resurgir precisamente sobre un planteamiento racionalis-

(102) A. y Co., abril de 1899.

(103) Landecho siempre estuvo muy atento a este problema de la novedad arquitectónica. Recordemos en este sentido el tema de su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes: *La originalidad en el arte*, Madrid, 1905.

(104) A.S.A., Leg. 23-278-120.

(105) A.S.A., Leg. 6-424-4.

(106) A. y Co., 1902.

ta. Un racionalismo muy lejano del de Landecho, sí, pero que lo estaba mucho más de nuestra reacción nacionalista, neoplateresca y neobarroca, bien tristemente representada en el primer tramo de la Gran Vía. Landecho, que debía ser de ascendencia vasca, hizo para fuera de Madrid: el proyecto de la parroquia de San Francisco de Asís, en Bilbao, que fue premiado con una medalla de oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890; la Casa-Ayuntamiento de Mundaca; el Asilo Calzada de Guernica, y los establecimientos industriales de las Compañías de Gasificación Industrial y de Construcciones Metálicas de Beasaín.

Francisco García Nava representa, en cambio, la continuidad dentro de la tendencia neomudéjar, a juzgar por su obra más importante, la iglesia de la Buena Dicha, sin olvidar tampoco toda su labor realizada en el Cementerio del Este, modificando el alzado del proyecto inicial de Arbós. El hecho es que, tanto en una como en otra obra, García Nava acusa fuertes influencias de lo que, después de 1900, se puede llamar en arquitectura «modernismo».

La iglesia de la Buena Dicha, en la calle Silva número 25, fue comenzada en 1916 (107), y tanto su planta como el alzado ponen de relieve un pensamiento que se aparta del puro historicismo. Puede considerarse el edificio como neomudéjar, sí, pero viendo también en él una clara postura modernista. Y así, junto a una linterna estrellada, al modo de la burgalesa de Vallejo, vemos en la fachada elementos cerámicos que alternan con formas en ladrillo que nada tienen que ver con el neomudéjar, y sí, en cambio, con el modernismo. Sobre la iglesia y pórticos del Cementerio del Este, donde ya Arbós había planteado un patrón neobizantino, hay que decir otro tanto. Cuando García Nava se hizo cargo de la obra, continuó aparentemente el estilo de Arbós, pero valiéndose de elementos formales que pertenecen al modernismo. No debe olvidarse que precisamente son los «revivals» una de las bases de partida de la arquitectura modernista, y en la obra de García Nava puede verse muy bien este paso historicismo-modernismo.

Entre estos epígonos del eclecticismo desempeña un papel fundamental la figura de Manuel Aníbal Álvarez y Amoroso. Pertenecía a una familia de artistas que dieron a nuestro siglo XIX obras notables de arquitectura y escultura, ya que era hijo de Aníbal Álvarez, arquitecto, y nieto del escultor don José Álvarez de Percira y Cubero. Su arquitectura más conocida entra de lleno en un goticismo muy expresivo, como puede verse en la Fundación de la duquesa de Sevillano, hoy Colegio del Pilar, si bien alterna con otras más eclécticas, como la casa de la calle de Antonio Maura número 13 y Núñez de Balboa números 13 y 15.

Hizo restauraciones importantes, como la de San Juan de Baños, San Martín de Frómista, Colegiata de Cervatos, Hospital de Santa

(107) A. y Co., 1920-1921, págs. 161 y ss.

Cruz de Toledo y Universidad de Alcalá. Todo este mundo medieval desvió su atención hacia formas historicistas en contra de la tradición clasicista que en principio heredó de su padre y abuelo, y afirmada luego con una estancia en Roma. Nació en 1850, obtuvo el título de arquitecto a los veintitrés años. Desempeñó la cátedra de Proyectos en la Escuela, siendo elegido más tarde, en 1918, director de la misma. Su obra más importante es, sin duda, el actual Colegio del Pilar, en la calle del General Mola número 41. El edificio se construyó a expensas de la condesa de la Vega del Pozo y duquesa de Sevillano «para recoger a ochenta niñas pobres y darles una enseñanza superior de institutriz, maestra, directora de talleres, etc.» (108).

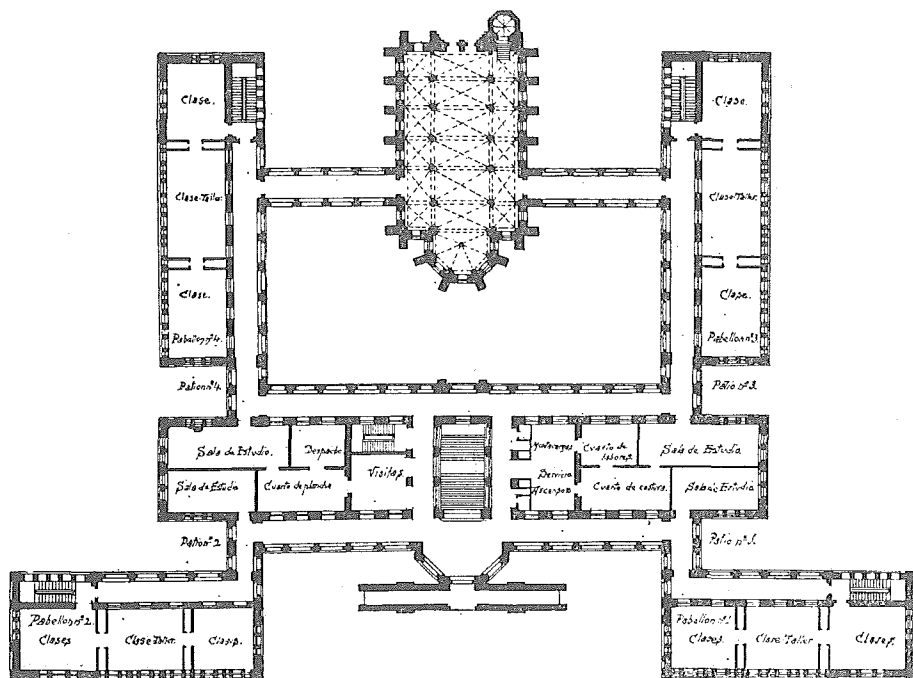


Fig. 48.—M. Aníbal Álvarez: Planta del Colegio de Institutrices, hoy Colegio del Pilar.

La planta del edificio se compone sustancialmente de seis pabellones ordenados simétricamente por entorno a un eje principal, en el que se inserta la iglesia. Esta es de tres naves, con tracería gótica, a cuyo estilo pertenece todo el edificio, si bien haciendo notar que no es un neogótico como lo pudiera concebir el marqués de Cubas, sino de un gótico ya modernista. Este matiz es todavía más claro en los detalles decorativos, tales como la cerámica de Daniel Zuloaga,

LAM. LVI

(108) «Colegio de Institutrices, por Manuel Aníbal Álvarez», en *Arquitectura Española*, 1923.

las vidrieras de Maumejean y la escultura de Angel García. La obra costó poco más de tres millones de pesetas. Para la misma condesa de Vega del Pozo hizo Manuel Aníbal Álvarez su casa en la calle del Conde de Romanones.

Muy distinto carácter tienen sus proyectos para el palacio del marqués de Linares, de los cuales sólo se ejecutaron la verja de cerramiento y la bella escalera con doble derrame y fuente que da al jardín de dicho palacio (108 bis). Al parecer, intervino en la decoración del Banco de España con Adaro, sin que nos sea posible discernir su labor concreta. En 1910 ingresó en la Academia de San Fernando, sucediendo en el sillón a Urioste, su discurso versó sobre el tema «Lo que pudiera ser la arquitectura española contemporánea», ya comentado al comienzo del presente capítulo. Murió en Madrid, en 1930. Para fuera de Madrid hizo el modesto proyecto del Museo Numantino de Soria.

Cerramos este capítulo con la obra del arquitecto Jesús Carrasco, que entre 1900 y 1922 hizo sus obras más importantes y que caben incluir dentro de este eclecticismo gotizante al modo de Manuel Aníbal Álvarez. Estas son el Colegio de Damas Catequistas, en la calle Francisco de Rojas (109); la parroquia de la Concepción, en la calle Goya, que resulta ya casi modernista, y que la hizo en colaboración con Jiménez Corera, y la iglesia y convento de los Carmelitas, en la plaza de España (hoy muy reformada). Algo distintas, pero dentro de un neomedievalismo muy tardío, son el convento de la plaza de Jesús (110), el Asilo para Ciegos y la iglesia de la Ciudad Lineal. Hizo, además, otras obras menores y participó en gran número de concursos (111).

Otros arquitectos, como Daniel Zabala (autor del Colegio de María Inmaculada, de 1925, en la calle de Fuencarral número 99, y de la capilla del Hospital de la Cruz Roja de San José y Santa Elena, de 1898), Ignacio Aldama (Asilo de San Rafael, de 1912, en la avenida de La Habana), Ullep y Espadero (Orfelinato de San Ramón y San Antonio, de 1923-1926), Terrero Llusía (iglesia del Patronato de Enfermos, en Nicasio Gallego, 1921-1924) (112) y el propio Lampérez (Colegio del Niño Jesús, en Eduardo Dato, de 1904) prolongaron en el primer cuarto de nuestro siglo XX las últimas consecuencias del eclecticismo.

(108 bis) A.S.A., Leg. 5-496-6.

(109) A. y Co., t. XX, 1916, págs. 172 y ss.

(110) A. y Co., 1922, págs. 171 y ss.

(111) R.A., 1899.

(112) «Arquitectura neogótica en Madrid». Tesis de Licenciatura mecanografiada de la señorita María Rosa Romero Ganuza. Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, s. a.

LA REACCION NACIONALISTA: NEOPLATERESCO Y NEOBARROCO

En los últimos diez años del siglo se produce en la arquitectura española una reacción, que podía tacharse de nacionalista por cuanto que vuelve a formas muy arraigadas y significativas que se dieron en nuestra historia edilicia. Es primero el plateresco y después, en menor escala, el barroco, el estilo que desplazará al pintoresquismo árabe que durante tantos años ha representado a nuestra arquitectura en concursos y certámenes internacionales. Son movimientos que, intentando dar solución al problema de la originalidad en la arquitectura, cayeron en un revisionismo historicista, de distinto signo que el neogótico o el neomudéjar, pero que al fin y al cabo representan dos nuevos «revivals»: el neoplateresco y el neobarroco. De este modo quedaba completo el ciclo que en su día comenzó el neoclasicismo, que después de haber quemado las etapas más importantes de la historia de la arquitectura, terminaba en el último gran estilo histórico de reciente revalorización. Tras esta fase de revisionismo, la arquitectura española se verá abocada hacia la valoración de los estilos regionales, que dio un contenido muy específico a nuestra arquitectura de los años veinte.

Sin embargo, el neoplateresco de un Urioste, por ejemplo, no fue algo espontáneo, sino que se debe a la maduración de un neorrenacimiento que hizo su aparición a comienzos del último cuarto del siglo XIX. En efecto, en 1874 se levantó en la calle de Alcalá un arco para conmemorar la entrada en Madrid de Alfonso XII (113) de «estilo renacimiento». Es una obra poco interesante en sí, pero que indica el intento de romper con el neomedievalismo. Dos años más tarde, y en el mismo lugar, se levantó otro arco en honor a Alfonso XII «Pacificador de España», con motivo de la terminación de la guerra carlista. Esta vez se trata de un arco triunfal mejor trabado y con columnas, grutescos, flameros, etc., que apuntan hacia un decidido plateresquismo. Además de figuras alegóricas, como la Fortaleza y la Justicia, dentro de unos medallones iban las cabezas de Alfonso I el Católico, de Alfonso II el Casto, de Alfonso III el Magno y de Alfonso IV el Monge, que resumían virtudes aunadas en el actual monarca (114). Este nacionalismo de índole histórica va unido a un nacionalismo arquitectónico, literario, etc.

Esta arquitectura renacentista, más o menos acusadamente plateresca, representó en su día una novedad grande, atrayendo hacia sí muchos arquitectos. Entre ellos hay que destacar al bilbaíno Julio Sa-

(113) *I.E.A.*, núm. II, 1874, pág. 29.

(114) *I.E.A.*, núm. XII, 30 de marzo de 1876, pág. 212.

racíbar, autor de la Aduana de Bilbao y de otras obras en Valladolid, pero que se instaló definitivamente en Madrid.

Su obra más importante aquí fue su casa particular en la calle Claudio Coello. Frente al neogótico Asilo del Corazón de Jesús, obra del marqués de Cubas. Se trata de un típico «hotel» con dos plantas y un curioso templete que todavía se conserva hoy. La traza del edificio, si bien evidencia cierta influencia francesa, emplea una serie de elementos como los medallones con cabezas, temas de candelieri, cariátides, etc., que lo sitúan dentro de este neorrenacimiento que sirvió de punto de apoyo a Urioste. El ambiente vago e inseguro de este clasicismo ecléctico hizo colocar a Saracíbar una réplica de la Venus de Milo en una hornacina de la fachada. Del interior conocemos algunos detalles gracias a las fotografías que publicó el «Resumen de Arquitectura». En una de ellas puede verse a Saracíbar en su tablero rodeado de proyectos, vaciados en yeso, instrumentos de trabajo, retratos, etc., dejándonos una fiel imagen de lo que era a finales del siglo XIX la casa-estudio de un arquitecto (115).

Las dos figuras más representativas del neoplateresco fueron Urioste y López Sallaberry. Ambos fueron arquitectos de prestigio y su actuación fue muy importante en el Madrid del cambio de siglo.

José Urioste y Velada había nacido en 1850, en Don Benito, provincia de Badajoz (116), y estudió la carrera de arquitectura en Madrid, donde alcanzó el título en 1871. Desde entonces su obra tuvo una doble proyección, como arquitecto particular y como arquitecto municipal de Madrid desde 1873. En Urioste se volvieron a reunir las funciones separadas desde la muerte de Villanueva, esto es, la de arquitecto por un lado y la de fontanero por otro. En efecto, como director de Fontanería y Alcantarillado trasladó las fuentes de los Galápagos y de la Alcachofa al Parque del Buen Retiro, así como la colocación de la fuente de Neptuno en el centro de la plaza, mirando hacia la carrera de San Jerónimo, y desvirtuando así el eje Neptuno-Cibeles que antaño formaba el llamado Salón del Prado (117).

LAM. LVII. - D

Como arquitecto diseñó la verja del Parque del Retiro y las dos puertas monumentales, la llamada de Carruajes y la del paseo de las Estatuas. Esta última se terminó a finales de 1893 y representa una entrada que intenta responder, con las lógicas diferencias, al programa desarrollado por Villanueva en la entrada monumental a los jardines de la casa del Labrador de Aranjuez, y en la del Casino de la Reina en Madrid. No en vano fue Urioste quien en 1885 recompuso

(115) JUAN BAUTISTA DE LA CAMARA: «Julio Saracíbar», en *R.A.*, 1 de octubre de 1893, págs. 73-77.

(116) Datos tomados del discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, de Manuel Aníbal Álvarez y Amoroso (1910).

(117) PEDRO NAVASCUES PALACIO: «La fuente como elemento urbano», en *Glencia Urbana*, núm. 1, 1968, págs. 49-50.

la entrada al Retiro que da a la plaza de la Independencia, precisamente con fragmentos que procedían del Casino de la Reina (118).

Asimismo proyectó el cerramiento del Jardín Botánico, que había quedado sin terminar por las calles de Alfonso XII y Claudio Moyano. Pero la obra que dio nombre a Urioste fue el Pabellón de España en la Exposición Universal de París, de 1900. Una Real Orden, de 23 de marzo de 1897, nombraba a Urioste arquitecto del pabellón español en dicha exposición. En diciembre de aquel año se asignaba a España un terreno para construir un «Pabellón Real», emplazado en el Quai d'Orsay, «en la parte comprendida entre los puentes de los Inválidos y del Alma, frente a las factorías militares, o sea, en el trozo que media entre la rue Malar y la avenue Bosquet» (119).

En marzo de 1898 estaba ya terminado el proyecto, en el cual se recordaba «el florido período del arte español en la época del Renacimiento, habiendo tomado por modelos la Universidad de Alcalá, el Alcázar de Toledo, la Universidad y Palacio de Monterrey, de Salamanca, y los Hospitales de Santa Cruz de Toledo y Valladolid, y para el interior, el Colegio del Arzobispo, en Salamanca, y las casas de El Pardo y Zaporta, en Zaragoza, todo ello dentro del convencionalismo indispensable en esta clase de edificaciones, adoptando los elementos constructivos propios de la época y los detalles de fantásticas figuras, medallones, leones semirampantes y las balaustradas y flameos característicos» (120). Tenía un patio central con las típicas crujeas castellanas y una escalera al modo de las de Covarrubias. El conjunto, pese a ser una suma de elementos de distinta procedencia, resulta armónico y homogéneo (121). Así lo supieron ver los componentes del jurado, y las distintas corporaciones internacionales que honraron y distinguieron a Urioste. La repercusión internacional que tuvo el pabellón de Urioste, puede medirse de la siguiente forma: en 1901 la Sociedad Central de Arquitectos Franceses le hacen miembro correspondiente; en 1904, es la Asociación Artística para el Fomento de la Arquitectura de Roma quien le elige como miembro honorario; ese mismo año le acoge como correspondiente la Sociedad de Arquitectura de Bélgica (el rey de Bélgica pidió a Urioste una copia de su proyecto, y le nombró oficial de la Orden de Leopoldo de Bélgica), y en 1905 es nombrado miembro de honor del Instituto Americano de Arquitectos y del Real Instituto de Arquitectos Británicos.

El éxito conseguido por Urioste, que hoy puede parecernos desmedido, significó mucho para olvidar la crisis moral en que España quedó sumida tras el desastre del 98. Se trataba de una rehabilitación, aunque sólo fuera artística, ante las potencias internacionales. En el

(118) I.E.A., núm. III, 22 de enero de 1894, pág. 48.

(119) LAPIEDRA: «El Pabellón español en la Exposición de París de 1900», en A. y Co., núm. 48, 1899, págs. 53 y ss.

(120) LAPIEDRA: «Urioste y el Pabellón de España en París en 1900», en R.A., núm. 3, 1899, págs. 32-33.

(121) «Palacio de España en la Exposición de París en 1900, de Urioste», en I.E.A., núm. IX, 1899, págs. 140-141 y 147.

citado artículo de Lapiedra (122) puede leerse: «Los productores y artistas españoles deben concurrir en gran número a París... y ya que perdimos colonias y prestigios políticos, que el arte y la industria, allí dignamente representadas, levanten nuestro decaído espíritu en presencia de las demás cultas naciones.»

Sobre el estilo elegido por Urioste no debe de olvidarse que la Exposición exigía a cada uno de los países participantes levantase su pabellón de acuerdo con «alguno de los estilos antiguos de cada nación». Nuestro arquitecto pensó en las posibilidades del renacimiento español poco conocido fuera de España, y ello fue la clave del éxito. Por otra parte, no se piense que esta actitud, cargada de nacionalismo al apelar a los valores que representan la Universidad de Alcalá, el Alcázar de Toledo, etc., es una postura aislada, pues Alemania, cuyo pabellón estuvo junto al nuestro, también escogió una arquitectura renacentista que recordaba su «imperial» momento.

Al producirse una vacante en la Academia de San Fernando, por la muerte de Ruiz de Salces, la Corporación llamó inmediatamente a Urioste, quien leyó su discurso de ingreso el 21 de abril de 1901, sobre el tema «La calle bajo su aspecto artístico» (123).

A su vuelta de París trabajó mucho en la arquitectura particular, siendo muy representativa de su estilo la casa del duque de Sueca, de 1904, en la calle del Barquillo, con una fachada típicamente neoplateresca. Entre las casas particulares que Urioste levantó en Madrid, cerca de un centenar, señalamos las siguientes como más importantes, si bien cada una de ellas responde a un estilo ecléctico que se aparta del neoplateresco de la casa de Sueca:

LAM. LVII. - B

Calles de San Andrés, número 25; Columela, número 3; Santa Engracia, número 1; Alcalá, número 10; Concepción Jerónima, número 20; Teledo, número 64; Leganitos, número 10; Nicolás María Rivero, número 11; Bárbara de Braganza, número 8; Plaza del Rastro, números 3, 4 y 7; Carretas, número 13; Carrera San Jerónimo, números 11 y 13 (Crédito Lionés); Lealtad, números 5, 7 y 9; Juan de Mena, número 12; Ferraz, número 5; Montera, número 21; Cervantes, número 34; Factor, números 5 y 7, y Pez, número 24.

Hizo, igualmente, algunos panteones en el Cementerio de San Isidro, tales como el del duque de Sueca, marqueses de Aguilar-de Campóo y Viana, condes de Oñate, Valencia de Don Juan y Torrealanaz, los de Gallo y Vives, y Céspedes. En el cementerio de San Justo levantó el de Martel (124). Son también importantes los edificios proyectados para el Instituto Oftálmico, en la calle de Zurbano, y Laboratorio Municipal, en la calle de Bailén, ambos en Madrid y de estilo

(122) Ver nota número 119.

(123) JOSE URIOSTE Y VELADA: *La calle bajo su aspecto artístico*, Madrid, 1901.

(124) REPULLES: «José Urioste y Velada. Necrología», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 10, 1909, págs. 96-100.

muy ecléctico y personal. A la muerte de Eduardo de Adaro, se hizo cargo de la terminación del Banco Hispano Americano.

No conocemos ninguna obra suya fuera de Madrid, a excepción de la restauración del edificio mozárabe de Santa María de Lebeña, en la provincia de Santander (125).

Murió en Madrid el 24 de mayo de 1909 (126), dejando una obra numerosa y desigual, pero que dio, en su momento, un indiscutible prestigio internacional a nuestra arquitectura.

A la misma consecuencia neoplateresca, y como exponente de una clara reacción nacionalista, llegó por distinto camino el arquitecto José López Sallaberry, hombre que si bien dejó edificios tan significativos como el de «Blanco y Negro», en la calle de Serrano, su labor más notable fue la de urbanista, por lo que habremos de volver a él en el último capítulo del presente trabajo. Sallaberry consiguió el título de arquitecto en 1891, pero no conocemos ninguna obra importante suya hasta 1899, año en el que se inaugura la casa que proyectó para la revista «Blanco y Negro» (127). El edificio en cuestión fue muy comentado en su día, pudiéndose leer en el «Resumen de Arquitectura» lo siguiente sobre su estilo: «El estilo de la fachada es el de renacimiento español. La ornamentación es de cemento y las enjutas de los huecos de cerámica esmaltada. En el interior se ha adoptado el mismo estilo, pero dándole la nota "modernista", y ésta domina por completo en la Sala de Fiestas» (128). La labor de Sallaberry termina donde acaba la arquitectura y su decoración neoplateresca, puesto que todo lo modernista del interior fue proyectado por el dibujante Arija. Consta su fachada de cuatro plantas, llevando la primera un caprichoso almohadillado, que sirve de apoyo a un cuerpo apilastrado que suma la altura del entresuelo y principal. Por encima de la línea de la cornisa asoma un ático a modo de galería abierta. Este último cuerpo, que procedía en parte de la Universidad de Alcalá, así como los detalles de grutescos, flammeros, molduras, etcétera., muy salmantinos, con mezclas toledanas, pero sin un rigor historicista, dan la pauta a una serie de palacios que se construyen hacia 1900. Recuérdese en este sentido el palacio de Bermejillo, en la calle de Eduardo Dato número 27, de 1913-1916, obra de José Reynals y Benito Guitart Trulls. Bajo la dirección de Sallaberry trabajaron en el edificio de «Blanco y Negro» los ceramistas Zuloaga y Mensaque, el pintor y escultor Wateller, el vidriero Maumejean, el marmolista Estrada, siendo los hierros de Masriera.

Además del estilo del edificio, preocupó mucho a Sallaberry el dotarle de una fachada que disimulara lo más posible su carácter in-

(125) REPULLES: «Urioste», en A. y Co., 1909, pág. 205.

(126) «Urioste y Velada. Necrología», en *Anuario de Arquitectura de Cataluña*, 1909, págs. 266-267.

(127) Inaugurado el 4 de febrero de 1899 (*I.E.A.*, núm. V, 8 de febrero de 1899, pág. 80).

(128) *R.A.*, núm. 4, 1899, pág. 44.

dustrial, puesto que se encontraba muy próximo a una zona de carácter señorial. Para ello separó en un segundo edificio, que queda detrás, los motores y dínamos, dejando para el cuerpo que da a la calle Serrano los talleres de estampación y tirada, instalados en la planta baja. En el entresuelo iba la administración, los despachos y salones en el principal, y, por último, los talleres de fotograbados en el segundo (129). La validez del programa en su distribución ha quedado demostrada con el tiempo.

Además de algunas casas en la calle de Montalbán y en la glorieta de Bilbao, Sallaberry es conocido como el arquitecto que dirigió la construcción del Casino de Madrid, para el cual se prefirió una traza francesa, frente a los proyectos presentados a concurso por arquitectos españoles.

Como obra menor puede señalarse el pabellón de la «Cerámica Madrileña», en la Exposición de Industrias de Madrid, en 1907 (130). Tres años antes había ingresado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, leyendo su discurso ante Alfonso XIII, que estuvo presente en la toma de posesión, sucediendo a Alvarez y Capra en el sillón. Es muy significativo que fuera Urioste el comisionado para contestar a Sallaberry, es decir, poniéndose frente a frente dos representantes del nuevo y fugaz estilo neoplateresco, que pretendía recordarnos en horas de amargura una aurea etapa de nuestra historia. Sin embargo, el discurso de Sallaberry, quien llevaba ya algún tiempo embarcado en la formación del proyecto de la Gran Vía (131), versó sobre un tema de enorme actualidad en el Madrid de Alfonso XIII: «La reforma de la ciudad» (132). En este aspecto volveremos a hablar de Sallaberry más adelante.

En 1899 Arturo Mélida defendió, en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, la arquitectura barroca (133) y Román Laredo, al hablar de Sallaberry, ya notó que su estilo neoplateresco había ido derivando hasta el «barroco madrileño, como la casa número 54 de la calle de la Montera» (134). El revisionismo historicista, siguiendo un criterio cronológico, puso de moda un nuevo estilo que se presentaba como continuador del plateresco, el barroco. Quienes mejor representan en Madrid este aspecto «neobarroco» son Eduardo Reynals y Juan Moya. El primero, arquitecto desde 1888, fue un gran innovador de la arquitectura doméstica, siendo uno de los primeros, según Lampérez, que abandonando «la casa de patrón en planta, y cuadrícula en la fachada pasó al tipo moderno de distribución variada

(129) A. y Co., 1899.

(130) A. y Co., 1907, lám. 23.^a

(131) I.E.A., núm. XXVI, 15 de julio de 1901, pág. 27.

(132) JOSE LOPEZ SALLABERRY: *Consideraciones acerca de la fundación, desarrollo y reforma de grandes ciudades*, Madrid, 1904.

(133) Ver «Arturo Mélida» en el cap. IV.

(134) ROMAN LOREDO: obra citada en la bibliografía general.

y abierta, y de fachada movida y artística» (135). Estos dos últimos conceptos, «movida y artística», fijaron entre 1900 y 1920 los rasgos más característicos de toda la arquitectura de principio de siglo y en especial de la que se levantó en el primer tramo de la Gran Vía. En este sentido hay que tener en cuenta que Reynals era director, por cuenta de la empresa concesionaria, de las obras de la Gran Vía, y su influjo debió ser grande a la hora de «fijar un estilo» para el lugar que en su momento fue orgullo de la «capital». Allí mismo, en el número 7, Reynals levantó un edificio entre neoplateresco y neobarroco, muy típicamente suyo y del momento. De entre sus obras, la más claramente barroca es la que dirigía cuando le sorprendió la muerte en 1916, para Martín Arregim, en la calle Sagasta, número 19. Su portada monumental, con temas inspirados en los baquetones y hojas carnosas de Pedro Ribera, es el primer paso decidido para la restauración del neobarroco. De su estilo es la gran casa barroca de la calle La gasca, aunque debe ser algo posterior. La personalidad de Eduardo Reynals no termina aquí, pues, además de este neobarroco un tanto personal, edificó siguiendo otras tendencias, y así hizo la Casa de Villaamil, en la plaza de Matute, de estilo modernista (136); unas casas «platerescas» en la calle de Peñalver, y, lo que es más importante, una casa de «estilo sevillano» en la calle de Bretón de los Herreros, otra de «estilo aragonés» en la de Magallanes, etc., comenzando así la nueva etapa de los regionalismos. No se olvide que son los años en que trabajaron en Madrid Rucabado y Aníbal González.

Cierra este capítulo del nacionalismo un arquitecto que sobrevivió algunos años a Reynals, Juan Moya Idígoras. Habiendo intervenido éste en obras como el Seminario Conciliar, y habiendo hecho la restauración de monumentos como Las Huelgas y el hospital del Rey, de Burgos, y el monasterio de Santa Cara en Tordesillas, no se dejó ganar, sin embargo, por un eclecticismo neomedievalista, como le ocurriera a un García Nava o a un Manuel Aníbal. El siguió el camino esbozado por Reynals, que cristalizó en el mejor ejemplo de la arquitectura neobarroca madrileña: la casa del cura de San José, en la calle de Alcalá, en colaboración con Joaquín Fernández Menéndez-Valdés. En su fachada pueden verse cuerpos salientes a modo de sólidos miradores, movidos baquetones enmarcando los huecos, ménsulas, paneles recortados, altas copas sobre la balaustrada que corona la fachada, etcétera, produciendo un efecto muy a tono con la arquitectura de la Gran Vía, que allí mismo empieza. El éxito obtenido ante la crítica explica la supervivencia de este barroquismo en las calles de Madrid hasta nuestra Guerra Civil.

LAM. LVIII

(135) VICENTE LAMPEREZ: «Eduardo Reynals», en *A. y Co.*, t. XX, 1916, páginas 73-74.

(136) *A. y Co.*, 1908.

El neobarroco, aunque se produce ya en pleno siglo XX, representa la última etapa del revival arquitectónico del siglo XIX.

EL MODERNISMO: SU ESCASA PRESENCIA EN MADRID

Puede cerrarse este capítulo de la arquitectura en torno al 98, con la figura de un gran arquitecto cuya vida y obra es muy significativa, José Grases y Riera. Ningún arquitecto en Madrid representa mejor que Grases el paulatino acercamiento de nuestra arquitectura hacia la traza francesa y, lo que es más importante, hacia el modernismo catalán. Bien pudiera decirse que fue Grases quien introdujo en Madrid este «estilo 1900», que, sin embargo, por una serie de factores socio-culturales, no iba a prosperar. Es innegable que en Madrid hay arquitectura modernista, pero, exceptuando la obra de Grases, ese modernismo no será nunca estructural, sino tan sólo epitelial. Son muchos los edificios en Madrid que incluyen formas modernistas (137), pero que no pasarán de un simple revestimiento. Así, por ejemplo, en una de las casas más acusadamente modernistas de Madrid, la que se levanta en la plaza de San Miguel, vemos en las embocaduras de los balcones, que son adintelados, la superposición de un arco «modernista» que disimula la verdadera estructura. Este hecho se repite una y otra vez. Recordaremos algunas casas sólo a modo de ejemplo, ya que su estudio se sale del tema de la presente tesis: casa en la calle Luchana con vuelta a la calle de Eguilaz; casa en la calle Mayor, números 54 y 16, de Miguel y Pedro Mathet (1909); casa en la calle de Don Pedro, y Teatro y Bar de la Ciudad Lineal (derribados). Todas estas obras y otras muchas se construyeron siempre después de 1900.

Más importante es la labor realizada por José Grases Riera, nacido en Barcelona en 1850, lo que de por sí ya explica bastante el origen de su modernismo. Sin embargo, Grases tuvo una etapa de indudable eclecticismo primero, y después, de auténtica asimilación de la traza francesa hasta «convertirse» al modernismo. En efecto, tras obtener el título de arquitecto en 1878, sus primeros trabajos revelan el eclecticismo dominante en aquel momento, y así, en los proyectos de casas para los pueblos arruinados por los terremotos de Málaga y Granada, de 1885, puede verse una indecisión estilística que le lleva a sumar elementos pseudo-orientales, neogriegos, etc. (138). Grases su-

LAM. LX. - B

(137) RAMON GARRIGA MIRO: «El modernismo en Madrid», en *Arquitectura*, número 127, 1969, págs. 44-47.

(138) «Modelo de las casas costeadas por suscripción para los pueblos arruinados por los terremotos en Granada y Málaga. Proyecto del arquitecto D. José Grases Riera, que fue comisionado por el Gobierno para la reconstrucción definitiva de Alhama...», en *I.E.A.*, núm. IX, 8 de marzo de 1885, pág. 144.

peró esta etapa inicial y se dedicó a estudiar la arquitectura entonces en boga en París.

LAM. LIX

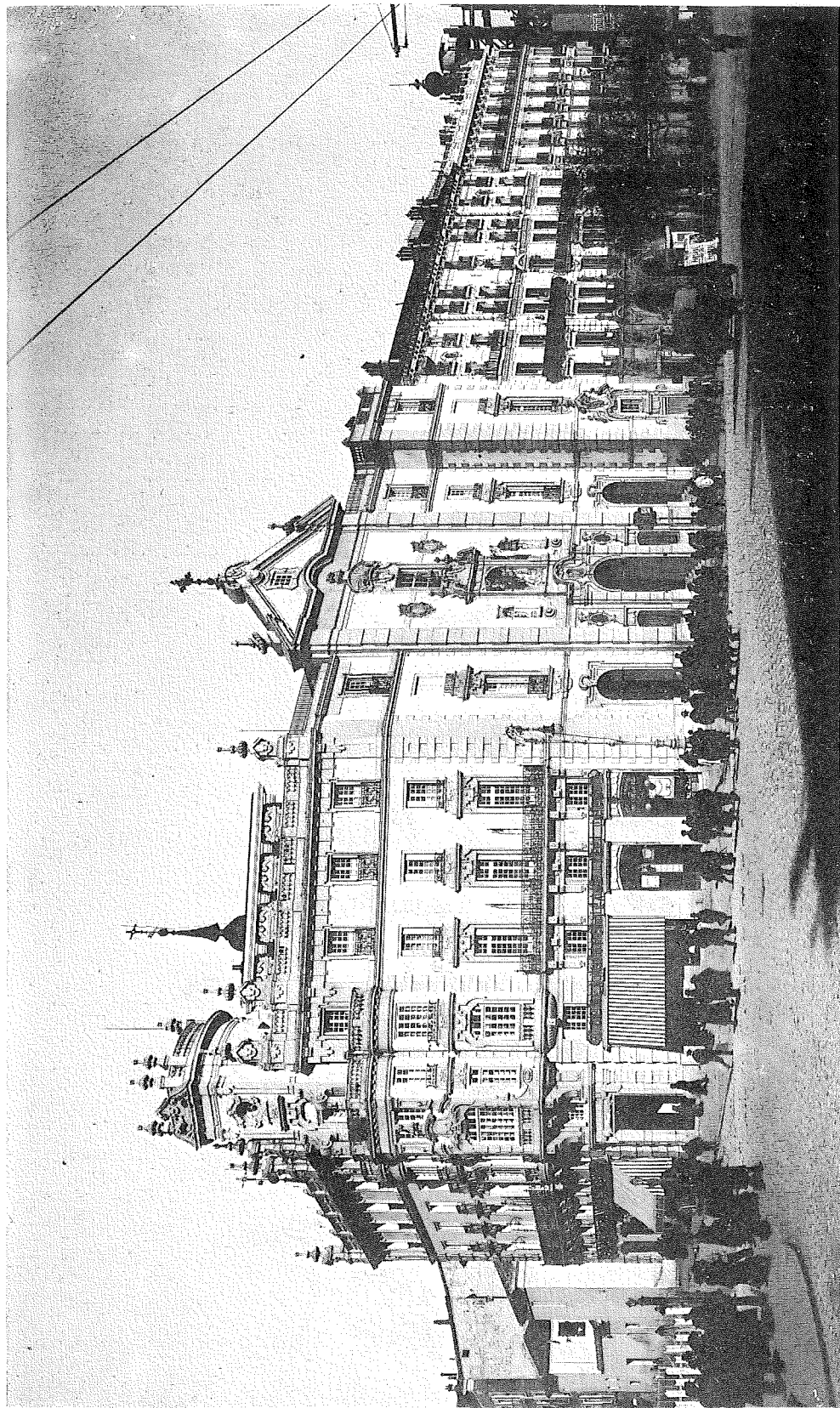
El edificio más conocido de este segundo momento es el de «La Equitativa» (hoy Banco Español de Crédito). Una Real Orden, de 10 de octubre de 1882, autorizó el establecimiento en Madrid de una sucursal de la sociedad norteamericana de seguros de vida «La Equitativa», cuyo director sería Rosillo. El proyecto del nuevo edificio se lo adjudicó en un concurso público José Grases, quien debía conocer un primer proyecto francés para un edificio en el mismo lugar en que se iba a levantar el de La Equitativa, esto es, en Alcalá esquina a la calle Sevilla. Efectivamente, en 1878, y con motivo del ensanche de ambas calles, «una sociedad de arquitectos y capitalistas franceses, representados por el barón Fluri Arnoud de Rivière», presentó un proyecto de los arquitectos Albert Duclos y William Klein, «que tanto han contribuido en estos últimos años al ornato de la ciudad de París», que representaba un posible patrón para la nueva arquitectura que en Madrid se hiciese (139). El edificio en cuestión era de un severo clasicismo francés. Con un cuerpo circular a modo de rotonda reemplazando la arista de la esquina, y con las consabidas mansardas asomando sobre la cornisa. Las mansardas y rotondas angulares prosperaron bastante en Madrid a partir de estas fechas.

Lo que Grases Riera hizo fue apropiarse de la idea, cambiando y mejorando aquel proyecto. Restó fuerza a las mansardas, montando un antepecho sobre la cornisa, y sobre la «rotonda» elevó una graciosa torrecilla con reloj y templete. Asimismo, dotó a las dos primeras plantas de unas magníficas lámparas de hierro de exquisito dibujo, como sería difícil encontrar hoy en el mismo París. En el proyecto inicial se pensó colocar en el nicho, que flanquean dos columnas de orden clásico, una escultura alegórica, «La Equitativa», protegiendo la orfandad y la viudez, y asimismo dos estatuas de cobre dorado en torno al reloj que simbolizaran una el pasado y presente y la otra el porvenir (140).

En La Equitativa introdujo Grases un tema entre arquitectónico y escultórico, que más tarde habría de repetir. Me refiero al tema del elefante que a modo de zapata o ménsula soporta un elemento en salidizo. Todo el balcón abalaustrado de la planta principal de La Equitativa carga sobre dichos elementos, al igual que se ve en la transformada fachada del antiguo Teatro Lírico de la calle del Marqués de la Ensenada (hoy Liceo Francés). Dicho teatro se levantó sobre el solar del desaparecido circo de Rivas, llamado más tarde teatro del Príncipe Alfonso. De su interior, cuya sala era algo mayor que la del Teatro Real, nada puede decirse por haberse derribado en parte y el resto transformado. Este edificio se había terminado en 1902, al mismo tiem-

(139) «Reformas de Madrid. Proyecto de ensanche de la calle de Sevilla», en *I.E.A.*, núm. XLIV, 30 de noviembre de 1878, pág. 309; y X.: «Mejoras de Madrid», en *I.E.A.*, núm. XLV, 8 de diciembre de 1878, pág. 339.

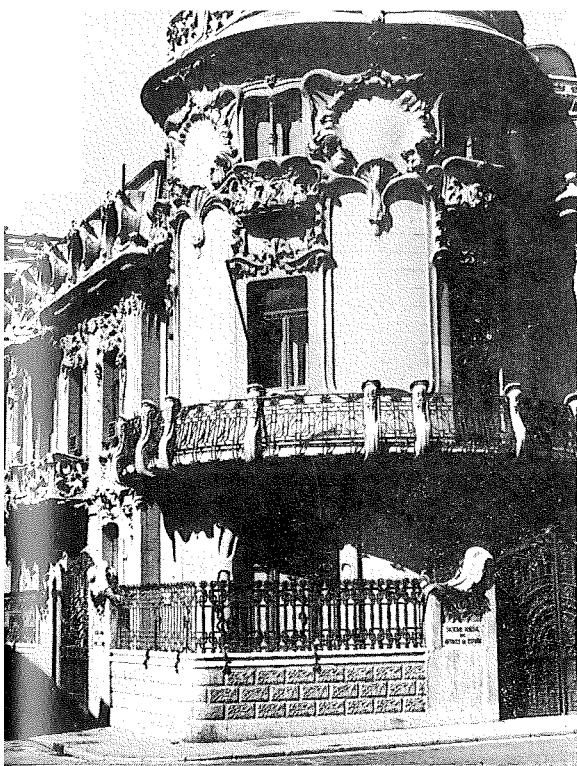
(140) El edificio se terminó en 1891 (*I.E.A.*, núm. VII, 22 de febrero de 1891, página 112).



LAM. LVIII.—J. Moya y J. F. Menéndez: Casa de San José. A la derecha de la iglesia de San José, el teatro Apolo [Derribado].



LAM. LIX.—J. Grases: Edificio de «La Equitativa» (1891).



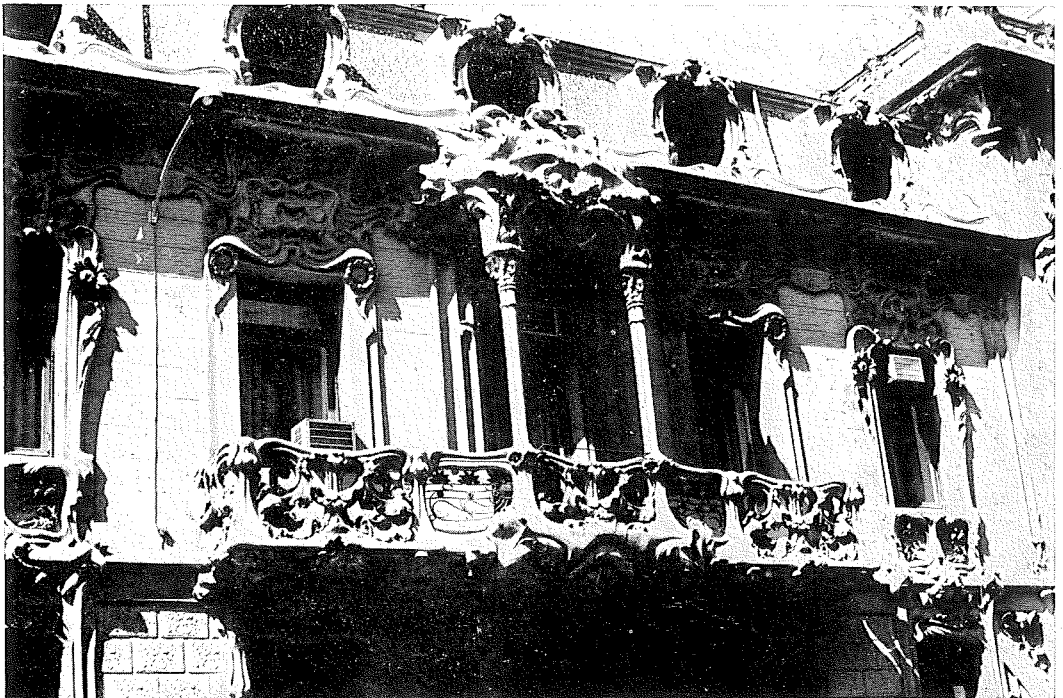
A



C

LAM. LX.—J. Grases: A) y B) Dos aspectos del palacio de Longoria, hoy Sociedad General de Autores (1902). C) Retrato del arquitecto J. Grases.

B



po que la casa del «New Club», con fachada a Cedaceros y Alcalá, de traza puramente francesa (141).

En esta misma fecha de 1902 firmaba los planos de su obra más conocida, el palacio de Longoria, en la calle de Fernando VI (hoy Sociedad General de Autores). Se ha dicho con frecuencia que Grases adoptó una traza francesa, lo cual pudiera ser, pero no me parece necesario teniendo modelos catalanes —no se olvide que él había nacido en Barcelona y era de familia catalana— mucho más próximos. Y así como es difícil adscribir la casa de Longoria al de un arquitecto francés en concreto, es en cambio clara su deuda con respecto al modernismo catalán, en la línea de Gaudí. Este edificio es el único en Madrid «estructuralmente» modernista. No sólo lo es su jugosa y fluida decoración, sino también en su planteamiento básico. En este sentido tiene gran interés el desarrollo de la escalera principal.

LAM. LX

Grases es autor igualmente del conocido monumento a Alfonso XII en el Retiro de Madrid, en un magnífico emplazamiento, cuya arquitectura se refleja en el estanque que tiene ante sí. Consta de un hemicíclo partido a modo de doble columnata de inspiración berninésca. Sobre un alto pedestal se alza el retrato ecuestre de Alfonso XII. Una escalinata que llega hasta el agua da al conjunto el aspecto de regio embarcadero. La numerosa escultura, en bronce y piedra, que anima en grupos la arquitectura, reunió en su día a nuestros mejores escultores. Esta obra se encuentra en la línea de los proyectos presentados por Sacconi para el monumento a Víctor Manuel II, en Roma (1885-1911).

Finalmente, citaremos de Grases, como obra importante ejecutada fuera de Madrid, el hotel de los Baños de Cestona, de hacia 1897, edificio que aún contaba con un «salón restaurant de estilo mozárabe» (142).

En los últimos años del arquitecto, si bien nunca dejó de hacer arquitectura (143), se dedicó con especial interés a problemas urbanísticos, evolución que se aprecia en muchos arquitectos de finales de siglo, como le ocurrió a Sallaberry. A ello les empujó el reglamento sobre reforma de poblaciones, que se publicó en la Gaceta. Un vastísimo proyecto de reforma de Madrid fue la última preocupación de Grases, anunciando con ello el verdadero y futuro problema de la arquitectura del siglo XX, que no radica tanto en el estilo como en su planteamiento urbano, cuyo complejo problema de necesidades y servicios ha de resolver con gran tacto.

(141) CABELLO Y LAPIEDRA: «Grases Riera», en *A. y Co.*, núm. 121, 1902, páginas 231 y ss.

(142) *I.E.A.*, núm. XXI, 8 de junio de 1897, págs. 342.

(143) Otras obras de Grases son: la reforma del palacio de la Embajada de Italia; los hoteles del doctor Buisen y de don Sergio Navarro; las casas de la plaza de la Independencia con vuelta a Serrano, propiedad de los Duques de Prim; las del Conde de San Bernardo; el palacio de Analguinaga, en la calle Marqués de la Ensenada, y el monumento de la plaza de la Marina Española.

LAS ULTIMAS SOLUCIONES URBANAS DEL SIGLO XIX: LA GRAN VIA Y LA CIUDAD LINEAL

A la muerte de Alfonso XII, ocurrida en 1885, Madrid había duplicado la extensión ocupada por la capital a principio del siglo, y todas las previsiones habíanse quedado cortas, pues el crecimiento de la población remontaba una curva ascendente muy marcada (144). Esto obligó a pensar en nuevas soluciones, interiores unas como la de la Gran Vía, y periféricas otras como la de una Ciudad Lineal, cuya obra y autor, Arturo Soria, suponen la aportación más importante de España al moderno urbanismo.

La reforma interior va sobre todo condicionada por el crecimiento del tráfico urbano y el nacimiento de los nuevos medios de transporte mecanizado, que poco a poco sustituyen al vehículo de tracción animal. Si a esto se le añade el equivocado deseo de crear una calle «moderna» que rompa con la tradicional escala de nuestras edificaciones, intentando evocar ciertas avenidas de los países anglosajones, tendremos los dos elementos determinantes de la Gran Vía. La Gran Vía fue una idea que desgraciadamente cuajó en algunas ciudades españolas, tales como la conocida de Madrid, la Gran Vía Layetana de Barcelona o la desdichada de Granada. En cualquier caso resulta un infeliz injerto, tanto desde el punto de vista urbano como arquitectónico.

El fallo inicial de la Gran Vía madrileña fue, como apunta Chueca, que se hizo demasiado tarde, «pues si se hubiera empezado cuarenta, treinta años antes, nos hubiéramos salvado de la catástrofe ... Hubiéramos tenido una calle Larios (Málaga) o una calle Alfonso (Zaragoza) más. Calles entonadas, discretas, uniformes, burguesas y ochocentistas, calles que vemos con complacencia no sólo en París, sino en Roma, Génova ...» (145). En efecto, de haberse realizado cuando Mesonero Romanos o Fernández de los Ríos lo plantearon el resultado habría sido muy distinto y su aspecto recordaría al de la prolongación de la calle Preciados, entre las plazas de Callao y Santo Domingo, que fue en realidad «nuestro débil conato de Gran Vía ochocentista» (146).

De aquí se pasó a pensar en la prolongación de esta misma calle de Preciados hasta unirla con la calle de Alcalá, a la altura de San José. De ello no quedó nada en los futuros proyectos, excepto el punto de unión en la iglesia de San José. En seguida otros proyectos más

(144) F. LESTA: «Un resumen del desarrollo urbanístico de Madrid», en *Hogar y Arquitectura*, 1968, págs. 33-45.

(145) F. CHUECA: *El semblante de Madrid*, Madrid, 1951, págs. 132 y ss.

(146) Ver nota anterior.

ambiciosos pensaron en dar mayor longitud a la Gran Vía, siendo el más importante el presentado por el arquitecto Carlos Velasco, en 1888, y publicado por «La Ilustración Española y Americana» en aquella misma fecha.

Las características esenciales de este proyecto son las siguientes: tres tramos principales, siendo el primero el que partiendo de Alcalá a la altura de San José llegaría a la Corredera Baja de San Pablo, en su encuentro con la calle de la Puebla; de aquí, donde se formaría una plaza elíptica, el segundo ramal iría a parar al punto de unión de la calle de los Reyes con la del Alamo y plaza de las Capuchinas; finalmente, un brusco cambio hacia el sur llevaría al tercer eje hasta la plaza de Leganitos. De esta primera idea se conservarían los dos polos extremos de la actual Gran Vía, San José y plaza de Leganitos, que viene a corresponder a la plaza de España. Velasco dio, asimismo, algunos alzados y perspectivas de la «Nueva Gran Vía», que en principio son más halagüeños que los que hoy podemos ver.

Es fácil suponer que este proyecto, como cualquier otro que se presentase sobre la base de unir Alcalá y la plaza de Leganitos, tropezaría con dos gravísimos inconvenientes: el económico y el político. En efecto, una medida de esta envergadura iba a costar mucho dinero al Estado por el gran número de metros cuadrados que necesitaba expropiar, y a su vez la medida era sin duda impopular por la exigencia de evacuar a una parte importante de la población, perteneciente en su mayoría a la clase baja, pero que afectaba también a algunos caserones señoriales y especialmente a algunos conventos e iglesias, que se opusieron en firme al proyecto. Durante veinte años el tema de la Gran Vía fue tema de viva polémica en diarios y revistas. Federico Chueca nos dejó una espléndida caricatura político-musical del problema urbano en su zarzuela «La Gran Vía», que fue estrenada en 1886 (147).

Todo ello hizo que se retrasase y modificase el proyecto, hasta encontrar una base legal que permitiese legalizarlo. Esta llegó con la nueva legislación urbanística, especialmente con la Ley de 1895 y su Reglamento de 1896, que se refieren a la reforma interior de las poblaciones (148). Es a partir de entonces cuando la Gran Vía va tomando cuerpo sobre el proyecto de los arquitectos José López Sallaberry y Francisco Octavio, que en realidad no era sino una variante de la idea primera de Velasco (149). Se mantenían los dos extremos señalados —San José y Leganitos—, pero con la novedad de llevar el trazado de la Gran Vía más al sur y de estar dividida en tres ejes muy dislocados. Dislocación producida sin duda por las presiones e intere-

(147) ANTONIO PEÑA Y GOÑI: *España desde la ópera a la zarzuela* (ed. de Alianza Editorial, Madrid, 1967, pág. 217, nota 68).

(148) P. BIDAGOR: «El siglo XIX», en *Resumen histórico del urbanismo en España*, Madrid, 1968 (2.^a ed.), pág. 272.

(149) «Gran Vía», en *I.E.A.*, núm. XXVI, 15 de julio de 1901, pág. 27.

ses ejercidos a un lado y otro de la nueva calzada. Sallaberry, a quien ya conocemos como arquitecto, había entrado al servicio del Ayuntamiento en 1886, como jefe facultativo del ramo de Incendios, pasando más tarde al cargo de arquitecto de sección. Además de su labor arquitectónica, hay que mencionar su preocupación urbanística, interviniendo en gran número de reformas interiores de la ciudad. Las dos más notables fueron la ya citada prolongación de la calle de Preciados y el proyecto final de la Gran Vía. La mayor parte de ésta se hizo ya en nuestro siglo, y como ya queda dicho en otro lugar, su arquitectura —especialmente la del primer tramo, llamado del Conde de Peñalver— representa la reacción nacionalista frente al desastre del 98.

Pueden verse allí neoplateresco, neobarroco, estilos regionales, etcétera, formando un verdadero «Pueblo Español» al modo del de la Exposición de Barcelona (150). El segundo tramo, llamado de Pi y Margall, ostenta una arquitectura de muy distinto signo, pero no por ello más acertada, y definida por Chueca como de triste americanismo de segunda mano. El último trozo, concluido ya a mediados del presente siglo, se sale cronológica y estéticamente de los límites que nos hemos impuesto en este trabajo; sin embargo diremos que tampoco al final supo enderezarse arquitectónicamente la Gran Vía.

En los años de la realización de la Gran Vía, la cual iba quedando como una ostentosa decoración que escondía a sus espaldas el modesto caserío madrileño, Sallaberry hizo otras reformas urbanas, tales como la ordenación de la antigua plaza de Castelar —hoy de Cibeles—, trasladando su fuente al centro de la misma. Todos estos trabajos le llevaron a la Academia de San Fernando, donde ingresó en mayo de 1904, leyendo su discurso ante Alfonso XIII. El tema de su discurso gozaba de la más exigente actualidad: «Consideraciones acerca de la fundación, desarrollo y reforma de grandes ciudades». Ello nos puede dar idea del cambio que se produce en el arquitecto, el cual se va acercando cada vez más al problema urbano, como planteamiento básico de la propia arquitectura. En el discurso de Sallaberry se hace además la primera crítica al plan Castro para el Ensanche de Madrid, al decir: «En otros países, al hacer el ensanche se han llevado a él los elementos que le proporcionaran vida propia. En Madrid, reducido el ensanche a obtener mayor número de albergues, sin llevar a él un edificio público, una iglesia, ni un mercado de abasto, la nueva población tiene que vivir, la mayor parte del día, dentro del antiguo recinto, donde ha seguido estacionado el comercio y donde se hallan las dependencias comerciales, mercados, museos y todo en fin, cuanto constituye y anima la vida de una población» (151).

Frente a todo este urbanismo caótico de Madrid, surge, en 1897, una idea clara en la persona de Arturo Soria y Mata, que escribe lo siguiente: «Hacer una ciudad nueva es mucho mejor y más barato que

(150) F. CHUECA: obra citada en la nota número 145, pág. 133.

(151) JOSE LOPEZ SALLABERRY: obra citada en la nota número 132, pág. 40.

remendar una vieja. La Gran Vía proyectada y las grandes mejoras del interior de Madrid tardarán en ser ejecutadas, dado el caso de que se hagan ...», y propone a cambio la construcción de una Ciudad Lineal, uniendo dos ciudades puntos, en la que no se permitiría «ocupar con edificación más de la quinta parte del terreno a fin de que el resto sea ocupado por los árboles, huertas y jardines, convirtiendo los áridos alrededores de Madrid en sitios amenos y saludables» (152). Asimismo, sus edificaciones no podrían tener más de tres plantas, y las casas serían independientes, con cuatro fachadas, accesibles todas al aire y a la luz. No se podría construir a menos de cinco metros de la línea de fachada sobre la vía principal o transversal, por lo que «cada casa estará dentro de un jardín». El planteamiento lineal de la ciudad imposibilitaría, a su vez, la especulación del terreno, pues lejos de tener éste un valor relativo según su proximidad con el centro de la ciudad de desarrollo radial, todos los solares tendrían un valor igual, puesto que estarían en relación con una línea que puede prolongarse indefinidamente y no con un punto. La única variación en el precio de los lotes estaba en el número de metros cuadrados que éstos tuvieran. De ahí la generosidad de su planteamiento en cuanto al aislamiento de la edificación y la importancia concedida a la zona verde.

La interesante y compleja personalidad de Arturo Soria (1844-1920), así como la trascendencia urbana de la Ciudad Lineal, ha sido objeto de una reciente monografía, donde se puede encontrar una completa información crítica y bibliográfica (153). Aquí tan sólo haremos una síntesis del pensamiento de Arturo Soria sobre la Ciudad Lineal, sobre sus propios textos y los de sus colaboradores, aparecidos, respectivamente, en «El Progreso», «La Dictadura» y, sobre todo, en la revista de «La Ciudad Lineal», fundada en 1897, donde se halla recogido todo lo concerniente a tal empresa.

El punto de partida de todo el pensamiento urbanístico de Soria radica en la «locomoción»: «Del problema de la locomoción se derivan todos los demás de la urbanización. En toda agrupación consciente o inconsciente de viviendas, cualquiera que sea el número e importancia de éstas, el primer problema, el fundamental, de la urbanización, del cual se derivan todos los demás, es el de la locomoción, el de la comunicación de unas casas con otras». Por ello su primer proyecto consiste en la creación de un «ferrocarril-tranvía» de circunvalación, aprobado por las Cortes de 1892, que uniera entre sí las poblaciones inmediatas a Madrid (Fuencarral, Hortaleza, Canillas, Vicálvaro, Vallecas, Villaverde, Carabanchel y Pozuelo de Alarcón), y, a su vez, éstas con la capital.

(152) *La Ciudad Lineal*: 28 de noviembre de 1897. Ver también PEDRO NAVAS-CUES PALACIO: «La Ciudad Lineal de Arturo Soria», en *Villa de Madrid*, núm. 28, 1970, págs. 48-58.

(153) COLLINS, G. R.; FLORES, C.; SORIA Y PUIG, A.: *Arturo Soria y la Ciudad Lineal*, Madrid, 1968.

El paso siguiente sería la fundación en 1894 de la Compañía Madrileña de Urbanización (C.M.U.), que tendría por objeto la «compra-venta de terrenos, construcción y explotación de tranvías que pongan en comunicación los pueblos de los alrededores de Madrid ..., servicio de aguas y edificación, alquiler y venta de casas al contado o a plazos», así como la construcción de una ciudad lineal de cincuenta kilómetros de longitud, para treinta mil almas, en un plazo aproximado de seis a ocho años. Esta ciudad lineal se vertebraría sobre el citado tranvía de circunvalación.

La mejor descripción de lo que en un momento dado llegó a ser este proyecto nos la proporciona una de las muchas publicaciones de propaganda de la Compañía Madrileña de Urbanización (154). Al reclamo publicitario, tantas veces repetido, de «Para cada familia, una casa; en cada casa, una huerta y un jardín», sigue una descripción casi idílica del estado, entonces actual, de la Ciudad Lineal: «La primera barriada de la Ciudad Lineal está formada por una gran calle de 40 metros de anchura y 5.200 metros de longitud, desde la carretera de Aragón hasta el pinar de Chamartín, y recorrida por un tranvía eléctrico que enlaza con Madrid, llegando por un lado hasta las Ventas y por otro hasta Cuatro Caminos. Tiene agua abundante de Lozoya y de distintos manantiales, canalizada convenientemente en toda su extensión; kioscos para los servicios de teléfono, vigilancia y salones de espera para viajeros; fábricas de fluido eléctrico para alumbrado y fuerza motriz; millares de árboles y macizos de flores que la sanean y embellecen. Y a un lado y otro de esa gran avenida, manzanas de terreno de 80 y 100 metros de fachada por 200 de fondo, divididas en lotes de diversos tamaños y separadas unas de otras por calles transversales de 20 metros de anchura, también con arbolado abundante y donde hay centenares de casas a diferentes precios, unas de lujo y otras más modestas, hoteles aristocráticos, hoteles burgueses y hoteles obreros, según la posición social de las familias que los habitan, pero todos aislados y rodeados de huertas y jardines, y entre cuyo crecido número de construcciones, que aumentan sin cesar, existen colegios para la infancia, academias, iglesias, tiendas de comestibles y de otros artículos de primera necesidad, talleres de varios oficios, fábricas y gran parque de diversiones con lujoso salón-restaurante, teatro, frontón, velódromo y otros diversos recreos para solaz y esparcimiento de los habitantes de la Ciudad Lineal y también de los millares de vecinos de Madrid que desean pasar un día en el campo respirando aire puro en sitio ameno, cómodo y agradable».

Todo esto, que supuso un esfuerzo verdaderamente notable en cuanto que era empresa y capital privado, fue posible gracias a la sabia dirección de Arturo Soria y a la eficaz ayuda de sus colaboradores, entre los que se encontraban sus propios hijos. Uno de los nú-

(154) *Datos acerca de la Ciudad Lineal*, Madrid, Imprenta de la Ciudad Lineal, 1911.

meros extraordinarios de «La Ciudad Lineal» (155) explica quiénes fueron los que apoyaron el proyecto cuando en 1892 Soria publicó un folleto exponiendo su teoría de las ciudades lineales: «...y viéndose, para realizarla, desamparado por los potentados del capital, apeló poderosamente a la democracia de los pequeños capitalistas, excitó a los pobres a redimirse a sí propios por la virtud del esfuerzo individual y colectivo...», logrando crear con ellos la indicada C. M. U.

Los primeros años fueron muy difíciles por la desconfianza y el recelo que suscitaron algunas críticas pública y privadamente. El propio Soria las comenta en una carta a un amigo suyo (156): «No olvides tampoco que en el primer año (1894) la murmuración canallesca calificaba de timo a la Ciudad Lineal, en 1895 principiaron a disiparse las dudas acerca de la moralidad del propósito, pero fue calificado de disparate imposible de realizar (en la murmuración privada, por supuesto) por esos personajes técnicos de varias clases que componen lo que yo llamo el populacho científico; logramos en 1896 que muchas gentes que consideraban utópico el proyecto lo viesen ya como cosa razonable y posible, pero de muy lejana realización; ya en el cuarto año de vida, en el presente de 1897, la buena administración y la buena intención del proyecto han tenido elocuentísimas y concluyentes demostraciones, ya muchos creen en la posibilidad de su realización inmediata y algunos, los de entendimiento más despierto, los de corazón más generoso, apoyan decidida y resueltamente nuestro proyecto...».

En el año que Soria escribía estas líneas la C. M. U. contaba ya con 600 accionistas, se habían terminado 33 construcciones y estaba habitada la Ciudad Lineal desde la manzana número 75 a la número 100. La idea de Soria se fue abriendo paso gracias a la publicación de «La Ciudad Lineal», donde se especificaba con todo detalle el movimiento económico de la Compañía. Ello demuestra que Soria no era sólo un idealista, un utópico como se le llamó entonces, sino un hombre con los pies en la tierra que supo dar con los medios para materializar aquel proyecto, y esto es tan importante como la misma idea creadora. «La Ciudad Lineal» fue cambiando de formato a lo largo de su existencia (1897-1932), y enriqueciendo su contenido, donde, además de desarrollar todas las posibilidades teóricas y prácticas de la ciudad lineal en general y de contribuir a fomentar un clima de unidad y civismo entre los habitantes de la Ciudad Lineal de Madrid, fue incorporando otros temas relacionados con la «arquitectura de las ciudades» hasta convertirse en una de las primeras e importantes revistas de urbanismo. Del sencillo nombre de «La Ciudad Lineal», pasó a llamarse «La Ciudad Lineal, Revista de Higiene, Agricultura, Ingeniería y Urbanización». El conocimiento de esta revista es además imprescindible para el que quiera estudiar los problemas urbanos planteados

(155) Aparecido el 28 de noviembre de 1897.

(156) *La Ciudad Lineal*, segunda quincena de noviembre de 1897, núm. 13.

en Madrid por aquellas fechas, ya que éstos tenían cabida en unas columnas fijas.

Una de las secciones de mayor importancia de «La Ciudad Lineal» es la dedicada a sus «proyectos». La Ciudad Lineal tendía no sólo a formar una urbanización materialmente distinta de Madrid, sino a crear una ciudad con una amplia autonomía. Soria no pretendía simplemente un grupo de viviendas bien ordenadas en una retícula de proyección lineal en la que sus habitantes dependieran de Madrid, sino lograr llevarse el trabajo y el ocio a la Ciudad Lineal. Este, como otros aspectos que después reseñaremos brevemente, no han sido aún estudiados. La idea de Soria tiene una expresión real de dimensión humana que es inseparable de aquella. La Ciudad Lineal de Soria es fría hasta que no se apuntan estos matices, que aluden a las necesidades de la sociedad que va a habitarla. Ello tiene gran importancia porque conocida es la influencia que la morfología de la ciudad, el medio urbano, tiene sobre sus moradores. Para Soria la Ciudad Lineal terminaría prácticamente con todas las lacras de la sociedad. Es aquí, y sólo aquí, donde puede tacharse de utópico a Soria, cuando defiende la tesis de que en la Ciudad Lineal desaparece la delincuencia, no sería necesaria la policía, los problemas sociales no tendrían cabida, disminuiría el índice de mortalidad, etc. Ahora bien, junto a esto hay que reconocer la verdad y ventaja de otras muchas afirmaciones, como la de mayor higiene, la disminución de probabilidades de propagación de incendios, la alimentación más sana y barata (en 1900, medio litro de leche costaba en la Ciudad Lineal 25 céntimos, mientras que en Madrid eran 40 céntimos), etc. Todo esto, insisto, prueba las posibilidades reales de la Ciudad Lineal, que no pueden olvidarse.

De los «proyectos» para la Ciudad Lineal, unos se llevaron a cabo y otros no dejaron de ser simples proyectos. Como ejemplos de interés traeremos aquí algunos de los más notables, como el de la creación de una sociedad cooperativa de consumo, de modo que los accionistas obtuviesen los artículos a precio de coste sin recargo alguno; el estudio económico de una Universidad, no estatal, costeada por los accionistas y participantes en una lotería, cuyos premios consistirían en la adjudicación de lotes en la Ciudad Lineal, para lo cual sería necesaria la emisión de 20.000 boletos de peseta; la apertura de escuelas siguiendo el sistema de Fröbel; el de la instalación de unos cuarteles a raíz de un artículo del ingeniero militar Francisco de Lara («La Ciudad Lineal considerada desde el punto de vista militar»), donde se ponderaba su posición estratégica con respecto a Madrid; el de un teatro griego; el de un local llamado Teatro Escuela y Teatro Libre, que sirviera para actos culturales y representaciones de teatro y circo, cuyos proyectos se deben a Ricardo Marcos Bausá y Emilio Vargas; la construcción de una iglesia, de cuyos planos y dirección se hizo cargo Jesús Carrasco; un sanatorio para tuberculosos; un «Asilo-Reclusorio para abandonados y delincuentes»; el establecimiento de una industria (para lo cual se publicaron muchas sugerencias interesantes en «La Ciudad Lineal»); y la plantación anual de 30.000 árboles.

Con todo ello, la Ciudad Lineal ofrecía, en suma, grandes posibilidades de trabajo, frente a la «empleomanía» que vivía Madrid, como dice Pascual López, uno de los colaboradores más tenaces de la empresa de Soria: «La Ciudad Lineal con sus tres aspectos de Ciudad Lineal Agrícola, Ciudad Lineal Industrial y Ciudad Lineal Urbana, ofrece inmenso campo de colocación a todas nuestras clases sociales; agricultores, albañiles, maestros de obras, ingenieros, arquitectos, industriales en grande y en pequeño que creen riqueza y que nos emancipan en gran parte de la tutela de los extranjeros ...» (157).

El tema del trabajo nos lleva de la mano a lo que llamaría el aspecto social de la Ciudad Lineal. El proyecto de Soria tiene una triple proyección social dirigida, respectivamente, a las llamadas clases alta, media y baja. A las dos primeras intenta atraérselas llamándolas a participar en una empresa económica, a invertir su capital en una industria, o a disfrutar de las ventajas de una ciudad sana, sin ruidos, etcétera. Sin embargo, a la clase baja, al mundo obrero lo tiene que atraer de forma distinta, del modo que más podía decidirle, esto es, la posesión de la tierra. En este último sentido Soria encontró una viva oposición en el socialismo que discutía la propiedad privada, lo que dio lugar a una larga serie de artículos en los que aquél defendía la propiedad individual, especialmente la del obrero. Esta defensa, no exenta, por otra parte de paternalismo, lleva consigo un hecho importante, y es que la Ciudad Lineal no segregaba a las distintas clases sociales dentro de la ciudad, como ocurre en las antisociales barriadas modernas de «conjuntos residenciales» y «barrios obreros».

Entre los muchos textos que podrían escogerse para demostrar esta inquietud social hemos seleccionado dos cuyos autores son, respectivamente, Pascual López y Arturo Soria. El primero dice: «...la pequeña propiedad territorial —la propiedad de la casa y del campo— repartida entre todas las clases sociales, es bienestar y riqueza que se crea, es facilitar grandemente la solución del llamado problema social ...» (158). Unos años antes Soria, que conocía bien los ensayos experimentados en otros países para resolver el problema de la vivienda al proletariado, tales como el cooperativismo inglés, las experiencias de Fourier y Godin, las casas comunitarias (159), etc., escribía: «Los familisterios, las casas de vecindad, los falansterios, las fondas de familia de Nueva York no conocidas aún en España, las casas mixtas para pobres y ricos, y otras muchas creaciones ingeniosas, contemplan el árbol del mal desde distintos puntos de vista, y atacan sus ramas. La raíz está en la forma de las ciudades. Ahí es preciso dar los golpes. Es menester que cada familia tenga su hogar,

(157) LOPEZ, PASCUAL: «La empleomanía y la Ciudad Lineal», en la *Ciudad Lineal*, 30 de abril de 1902, núm. 125.

(158) LOPEZ, PASCUAL: «La Ciudad Lineal como idea moral», en la *Ciudad Lineal*, 10 de mayo de 1903, núm. 162.

(159) Sobre estos aspectos véase *Le origine dell'urbanística moderna*, de LEONARDO BENEVOLO. Bari, 1964 (2.^a ed.).

completamente separado de los demás; un pedazo de terreno por pequeño que sea, exclusivamente suyo, su parte de sol y de aire ... Ni sótano, ni buhardilla, ni aglomeración de miserias que en las modernas construcciones benéficas se juntan, y procrean nuevas miserias» (160).

En este último párrafo se refiere Soria a los barrios exclusivamente obreros que se construyeron en Madrid a partir de 1873, por compañías y sociedades cooperativas como «El Porvenir del Artesano», o la «Constructora Benéfica», creada en 1875, que, con la subvención de Alfonso XII, la Reina Regente, la Infanta Isabel, el Ayuntamiento de Madrid, el Banco de España y otras entidades, había construido unas casas en la calle de la Caridad (161).

Finalmente diremos algo de la arquitectura en la Ciudad Lineal, tema que merecería un estudio más detenido y que es ya imposible por su destrucción, dado el interés que tiene por abarcar la difícil etapa del cambio de siglo. Hay que partir del hecho de que las construcciones son de materiales baratos, entre los que destaca el ladrillo. El hierro se utilizó excepcionalmente en el teatro. Existían tres tipos de casas que respondían a los tres estratos sociales, y que, sin duda, aunque integrador, suponían un clasismo: eran los «hoteles de lujo», los «hoteles de burgueses» y los «hoteles obreros». La diferencia fundamental consistía en el número de plantas y en los metros cuadrados de superficie, que siempre estaban en relación con un lote correspondiente, ya que sólo se podía construir sobre una quinta parte de la parcela. El aspecto exterior de esos edificios era en cierto modo algo monótono, y quizás estuviere disimulado por la vegetación circundante. En la vivienda particular se dio una cierta tendencia hacia la arquitectura regionalista, si bien predomina una simplicidad ornamental que no permite su adscripción a un estilo definido. A este respecto es muy elocuente un comentario de Hilarión González del Castillo, gran entusiasta del linealismo urbano: «Hay en nuestra Ciudad Lineal muchas casas que aumentarían grandemente de valor si en ellas se hubiera atendido algo más al aspecto artístico, lo cual podía haberse hecho a muy poca costa, si, por ejemplo, en lugar de tener la fachada de ladrillo tosco sin pintar tuvieran fachadas pintadas o revocadas; si en lugar de tener huecos sencillos y sin adorno alguno, tuvieran huecos adornados con jambas de ladrillos salientes o de escayola o de cemento; si en lugar de tener una puerta de entrada ordinaria, tuvieran una puerta de sencilla marquesina de hierro y cristales ...» (162).

Otros edificios, sin embargo, de carácter representativo, como pudiera ser la iglesia, adoptan los llamados estilos históricos. Para ella Jesús Carrasco eligió el neomudéjar, que contaba ya con una larga

(160) «La cuestión social y la Ciudad Lineal», en *El Progreso*, 5 de marzo de 1883.

(161) BAUZAS, VICENTE: «Barrios obreros», en *La Ciudad Lineal*, núm. 23.

(162) GONZALEZ DEL CASTILLO, H.: «La Arquitectura en la Ciudad Lineal», en *La Ciudad Lineal*, 30 de octubre de 1903, núm. 179.

tradición en la arquitectura madrileña del siglo XIX. Su proyecto data de 1899. Este mismo historicismo arquitectónico configuró otros edificios, como los kioscos, entre los cuales se encontraba un «árabe». Estos kioscos, de los cuales queda en pie alguno que merecería la pena salvar en la futura solución de la Ciudad Lineal, servían de apeadero, puesto de control y vigilancia, teléfonos, refugio para los serenos y otros servicios públicos. El deseo de incorporar a la edificación de la Ciudad Lineal todo el repertorio de las formas ornamentales de la historia de la arquitectura queda bien patente en otro de los escritos de H. G. del Castillo «... para la mejor realización de nuestra obra hemos solicitado el concurso de todas las clases sociales y hemos llamado a nuestro lado arquitectos-sabios que sepan hacer casas cómodas, baratas, de habitaciones bien distribuidas, y arquitectos-artistas que procuren la belleza, la elegancia y el buen gusto en las construcciones de nuestra ciudad. Con el concurso de unos y otros nuestra Ciudad Lineal puede llegar a ser en poco tiempo... una ciudad hermosa, de calles anchas, de lindos hotelitos y "chalets" en los que se reproduzcan todos los estilos arquitectónicos ...» (163).

Sin embargo, junto a estas corrientes, historicista y regionalista, que ya habían hecho crisis en muchos países de Europa, hace su aparición el estilo modernista, que configuró entre otros el Teatro, construido en 1906, y que contaba con detalles de interés como el bar, con la típica decoración sinuosa «art nouveau», uno de los primeros y escasos ejemplos de Madrid. La última etapa arquitectónica coherente está representada por algunos chalets construidos hacia los años 30, en los que el movimiento moderno hace su aparición imponiendo volúmenes claros y sencillos, de superficies limpias con una distribución muy particular en su interior, semejantes a los que por entonces Rafael Bergamín construía en El Viso. A partir de este momento la Ciudad Lineal ha ido cayendo, por muchas causas, en un proceso de ruina y abandono hasta llegar al lamentable estado en que hoy se encuentra.

El citado libro de Collins ha puesto de relieve la trascendencia del proyecto de Soria, que ha influido de modo notable en muchas concepciones del urbanismo contemporáneo (164). La Ciudad Lineal fue conocida fuera de España a través de los folletos propagandísticos publicados por la C.M.U., y por la incansable labor de dos linealistas, Hilarión González del Castillo y Gregorio Benoit-Lévy, que incluso llegaron a introducir algunas modificaciones en la concepción original de Soria, como las dos bandas verdes exteriores que aislarían la ciudad de las tierras de cultivo, debida a Castillo. Ejemplos de concepciones lineales modernas son entre otras el proyecto (realizado) de B. A. Milyutin para Stalingrado, de 1930, la ciudad «Metrolinear» de R. Mal-

(163) GONZALEZ DEL CASTILLO, H.: «El VI Congreso Internacional de Arquitectura y la Ciudad Lineal», en *La Ciudad Lineal*, 10 de octubre de 1903, número 177.

(164) Véase nota 153, págs. 55-57.

comson de 1956, la Ciudad Lineal de Pampus, en Amsterdam, según proyecto de Broek y Bakema de 1965, y la ciudad inglesa de Irvine de 1967. Ello indica, como dice Chueca, que si bien, «es una solución que no puede defenderse con carácter universal... no quita para su aplicación circunstancial». (165).

(165) CHUECA GOITIA, F.: *Breve historia del urbanismo*, Madrid, 1968, página 179. TERAN, F. DE: *La Ciudad Lineal, antecedente de un urbanismo actual*, Madrid, 1968, págs. 47-52.

APENDICE DOCUMENTAL

I

Doc. I-1.—«Carta de Basilio Becacha, Archivero de Madrid» (A.S.A.: 1-188-9) Ms. (Cap. I, nota 4).

«Dn. Basilio Becacha y Angel, Archivero por S. M. de esta Heroyca Villa.

Certifico: a virtud de Acuerdo del Excmo. Ayuntamiento de cinco del corriente, que de los Libros de Acuerdos y Expedientes que se hallan a mi cargo, relativos a Licencias de Edificación y Reparos de casas, resulta, que en el año de mil ochocientos y tres, se dió licencia por dicho Ayuntamiento para la edificación de 41 fachadas enteras y casas, y tres para la de cuerpos o plantas bajas y altas: en el de mil ochocientos y cuatro, 32 para fachadas enteras y casas y dos para la de cuerpos o plantas bajas y altas: en el de mil ochocientos y cinco, 28 de fachadas enteras y casas: en el de mil ochocientos y seis, 13 para fachadas enteras y casas y una para planta baja: y en el de mil ochocientos y siete, veinte para fachadas enteras y casas, y una para planta baja: y para que conste...

Madrid, 19 de noviembre de 1816.»

Doc. I-2.—«Circular del Consejo del Rey de 28 de junio 1804» (A.S.A.: 2-171-31) Ms. (Cap. I, nota 14).

«...

- 2.ª Se deben construir los Cementerios fuera de las poblaciones, y a la distancia conveniente de estas, en parages bien ventilados, y cuyo terreno por su calidad sea el más a propósito...
- 3.ª Si resultare del informe de éstos (profesores de Medicina) que concurren las qualidades correspondientes en el terreno o terrenos elegidos, se formarán por Arquitecto aprobado, donde le hubiere, y en defecto por el Maestro de Obras o Alarife de más confianza del Pueblo el conveniente plano, y el cálculo prudencial de la cantidad a que podrá ascender la execución, teniendo presente en primer lugar que los Cementerios deberán estar cercados en la altura que sea suficiente para impedir que puedan entrar en ellos personas o bestias capaces de causar alguna profanación opuesta al honor con que deben ser tratados los cadáveres, pero descubiertos en la parte que se han de hacer los enterramientos...
- 4.ª Se aprovecharán para capillas de los Cementerios las Ermitas situadas fuera de los Pueblos, según se previno en el cap. 3.º de la Real Cédula de 3 de abril de 1787...
- 5.ª Para que se guarde el honor debido a los Sacerdotes, y para que, conforme al espíritu de la Iglesia, no se confundan con los demás cadáveres de párvulos, se destinarán sepulturas privativas, o unos pequeños recintos separados para unos y otros: se podrán también construir sepulturas de distinción ya para preservar en ellas los derechos que tengan adquiridos algunas personas o familiares en las iglesias parroquiales o conventuales, ya para que se puedan conceder a otras que aspiren a este honor, pagando lo que se estime justo.

...»

Doc. 1-3.—«Ejemplares impresos de una representación hecha a S. M. por la municipalidad de esta Villa de Madrid, en el año de 1810» (A.S.A.: 2-173-118). Impreso (Cap. I, nota 17).

«SEÑOR.

Quando la villa de Madrid vió la sabia organización que V. M. daba á su Ayuntamiento y las personas que elegía para desempeñar un cargo tan honroso, formó desde luego las esperanzas más lisonjeras, y previó los grandes bienes que de ello iban á resultar á la capital del reyno.

Las circunstancias eran á la verdad poco favorables para que la Municipalidad, á pesar de sus buenos deseos, pudiese poner en execución las intenciones benéficas de V. M. Los caudales inmensos destinados para este objeto había sido preciso invertirlos en otros usos, y el estado en que se hallaba la capital, disminuía los recursos y hacía imposibles las recaudaciones.

Pero el zelo y desinterés de la Municipalidad ha vencido todos los obstáculos, y sus miembros se lisonjean de haber llevado á execucion y hecho conocer á la capital los paternales deseos del Soberano. Quando Madrid solo debía esperar que la Municipalidad se ocupase en remediar sus primeras y mas urgentes necesidades, ha visto con admiracion obras de pura comodidad y hermosura, emprendidas y executadas en el tiempo que ántes de ahora hubiera sido necesario para proyectarlas.

Hacía mas de cincuenta años que los habitantes de Madrid se quejaban de la fetidez que en el tiempo de calor causaba la alcantarilla del Prado, y los extrangeros se admiraban del descuido del Gobierno, que prodigando caudales inmensos para obras menos útiles, dexaba subsistir tan incómoda fealdad enmedio de uno de los mejores paseos de Europa.

Una bóveda de mas de quinientas varas de largo y quatro de ancho, y otro tanto de alto cubre ya enteramente esta alcantarilla, y lo que hasta aquí era un albañal, será en adelante la parte mas agradable de este delicioso paseo.

Otra mina de iguales dimensiones que la anterior, y con un objeto semejante, se está construyendo en el paseo de San Vicente, en el sitio llamado la Florida, á orillas del Manzanares, y se va á concluir ántes del dia 20 de este mes.

No por esto se han interrumpido las obras subterráneas de la alcantarilla general destinada para la limpieza de Madrid, como se está viendo en la calle de la Concepción Gerónima.

Las incomparables aguas potables de Madrid se han aumentado considerablemente: merced á las obras que se han executado para enriquecerlas con nuevos manantiales, ampliando sus minas y revistiéndolas de fábricas para evitar los hundimientos que se verificaban frecuentemente, y que impedían el curso libre de las aguas. Y aun para que en lo sucesivo pueda la Municipalidad visitar por sí misma los aquíeductos, se han construido baxadas cómodas que facilitan al mismo tiempo la execución de los reparos, que haya que hacer en ellos.

Por efecto de estas obras, el barrio de la plazuela de la Cebada disfruta ya de una fuente de dos caños abundantemente provistos: se proyectan otras en varias plazuelas y puntos principales de la población.

Jamás se había puesto entre las aguas potables y las inmundas aquella separación que exige la salubridad; pero en el día á fuerza de obras y de cuidado caminan éstas por conductos inferiores con absoluta independencia de las otras.

El zelo y actividad de los Municipales no se ha limitado á estas obras de primera necesidad, sino que se ha extendido á otras que no tienen mas objeto que el de la hermosura de la capital y comodidad de sus habitantes.

En muchas calles de Madrid había arcos de comunicación de una manzana á otra, lo que afeaba en sumo grado á la población, quitando á las calles la visuali-

dad y la ventilación, y facilitando la propagación de los incendios como se experimentó en 1790 en el de la Plaza mayor. La Municipalidad miró desde luego estos arcos como una usurpación hecha por los particulares en perjuicio del público á quien las calles pertenecen, y procedió inmediatamente á su demolición; pero tomando todos los medios conducentes para que esto se hiciese sin perjuicio de los dueños de las casas.

Otra usurpación de los dueños de las casas, hecha sobre el terreno del público, eran las gradas que ocupaban las aceras, y que desde las puertas salían hasta el medio de la calle. Los santos templos eran los que en esta parte causaban mayor incomodidad, teniendo ademas sus fachadas afeadas con berjas monstruosas á manera de cárcel. Todos estos obstáculos han desaparecido. Los habitantes de Madrid pueden andar de noche por las calles sin miedo de encontrarse con tan peligrosos tropiezos: las puertas de los templos no son ya el abrigo de la inmunidad, y su exterior anuncia el lugar sagrado que guardan.

Una piedad mal entendida había hecho levantar cruces, tal vez monstruosas, enmedio de las plazas y sitios mas pasajeros de Madrid. Los que tuvieron esta idea no se hacian cargo que en tales lugares exponian á la profanacion, mas bien que al respeto, la señal augusta de nuestra redención.

En el día las santas cruces se hallan colocadas en los cementerios y en los templos al abrigo de toda irreverencia, y en donde los fieles podrán tributarles el culto que les es debido.

La Plaza mayor, aunque vasta, no era suficiente para contener todas las provisiones que diariamente necesita este gran pueblo; así se veía que todas las calles que desembocan en ella estaban embarazadas con puestos de vendedores que no cambian en su interior. Para evitar este inconveniente se están formando dos grandes plazuelas colaterales á la principal, que le servirán de deshago con los nombres de Santa Cruz y San Miguel, y la primera se hallará concluida á fines de este mes.

Con esto y con el nuevo almacén ó depósito que la Municipalidad ha hecho al lado del Peso real, proyectado y no executado hace mas de cincuenta años, tendrán los tragineros y vendedores quanto necesitan para guardar y vender con comodidad sus mercancías, y los habitantes de Madrid hallarán reunidos en un solo punto, con limpieza y sin confusión, todos los objetos de su consumo diario.

Pero dexando aparte la hermosura de la capital y la comodidad que resulta á sus habitantes de las obras mencionadas ¿quien no admirará, Señor, la sabiduría del Gobierno de V. M. que por este medio ha empleado últimamente dos mil brazos lo menos, que dexados en la ociosidad, se hubieran empleado forzosamente en el crimen y en fomentar el desórden? V. M., Señor, hermosea la capital de su reyno y mantiene al mismo tiempo dos mil familias que bendicen la mano paternal que sabe remediar su miseria, ocupando útilmente su actividad y sus fuerzas.

Pero nada prueba mas las miras patrióticas y liberales del Gobierno que la libertad absoluta que ha establecido en todos los abastos. El resultado de tan benéfica y sabia providencia ha sido la abundancia prodigiosa de víveres y subsistencia de toda especie de que goza Madrid en el tiempo en que menos lo podía esperar.

Tal es, Señor, el resumen de los beneficios que la Policía urbana de Madrid debe ya á la nueva organizacion de la Municipalidad, y el zelo é ilustracion del Ministro, que con tanto acierto ha satisfecho los deseos paternos de V. M. Si en cinco meses, y en tiempos tan calamitosos se han executado obras, que á primera vista parecían imposibles ¿que será quando con mayores recursos y mayor sosiego pueda V. M. dedicarse sin obstáculo á hermosear la capital de sus dominios? ¿y que será quando todas las ciudades y pueblos del reyno tengan Municipalidad organizadas á semejanza de la de Madrid?

Señor, los amantes del bien público se felicitan de vivir baxo un gobierno que en todo muestra ideas tan liberales, y preveen desde ahora los bienes sin número que derramará sobre la nación entera un Soberano que en medio de los mayores apuros atiende con tan generosa largueza á la comodidad de los habitantes de Madrid.

El Corregidor y Municipalidad, Señor, aprecian, como deben, el honor que V. M. les dispensa, confiándole la execución de sus sabias y benéficas resoluciones, y emplearán todo el zelo de que son capaces para corresponder dignamente á su soberana confianza. Madrid 13 de febrero de 1810.

SEÑOR.

El Corregidor de Madrid,
Dámaso de la Torre.»

Doc. I-4.—«Carta del Ministro Almenara al Sr. Corregidor de Madrid» (A.S.A.: 1-99-47) Ms. (Cap. I, nota 38).

«... he dispuesto que Don Silvestre Pérez, disfrute, como arquitecto conservador de los edificios públicos que dependen del Ministerio del Interior de mi cargo, de la dotación anual de los veinte y dos mil rs. que V. S. propone: cuya cantidad hará V. S. incluir en el presupuesto de la Municipalidad; y para lo que respecta a los demás empleados que me propuso el referido arquitecto podrán ser pagadas en las cuentas de lo que executen por sí quando se les ocupe.

Dios que. a V. S. ms. as. Madrid, 5 de mayo de 1812.

El Ministro del Interior
(firmado) Almenara.»

Doc. I-5.—«Arquitectos que han presentado sus solicitudes en la Secretaría del Ayuntamiento» (A.S.A.: 2-188-43) Ms. (Cap. I, nota 40).

«Ilmo. Señor:

Dn. Joaquín de Troconiz Arquitecto de la Rl. Academia de San Fernando con el debido respeto hace presente a V. S. Y.: Que sobre el mérito que se ha adquirido en las oposiciones a los premios que ha obtenido en su carrera, llevándose los dos primeros en las mayores clases, y otras distinciones con que la Rl. Academia correspondía a los Buenos profesores, ha proyectado y dirigido en la construcción de varias obras en esta Corte qual es la Casa de la Plazuela de la Cevada, primera que excusó después de aprobado, una de las mejores en la clase de particular con otras varias que ha dispuesto y dirigido en esta Corte y fuera; y observado siempre una conducta que le adquirió la mejor opinión, tiene la singular de no haver solicitado ni admitido en el Gobierno Intruso, en medio de la mayor necesidad, la menor comisión de tasas, reconocimientos ni obras, en que hayan tenido intervención los sospechosos, de cuja verdad es testigo el público, y este mismo le tiene por uno de los mayores patricios: por tanto

A V. S. Y. suplica que previos los informes de ambos extremos se digne nombrarle para la plaza de teniente de Arquitecto Mayor de Madrid, que desempeñará con el celo, pureza y patriótico interés que le son geniales: favor que espera recibir de la acreditada justificación de V. S. Y. en el que recibirá singular merced:

(Firmado) José Joaquin de Troconiz.»

Madrid y octubre 6 de 1812.

«Ilmo. Sr.:

Dn. Elías de Villalobos. Arquitecto de la Rl. Academia de Sn. Fernando premiado por la misma con el premio 1.º de su clase de Arquitectura en el concurso gral. de premios de 13 de julio de 1796, y pensionado por S. M. en 23 de julio de 1801, sobre la dirección gral. de Correos, habiendo obtenido y desempeñado completamente varias comisiones y obras públicas de Arquitectura de Orden de S. M. y Supremo Consejo de Castilla, y del Sr. Infante Dn. Pedro en el Gran Priorato de Sn. Juan y otras muchas particulares de esta Corte y fuera de ella, por las que ha merecido la aceptación del público en todas ellas, en esta atención.

Suplica a V. S. Y. se digne preferirle y nombrarle Arquitecto de esta Villa y su Ayuntamiento en qualquiera de los varios de su instituto en que recibirá merced.

Madrid, 26 de agosto de 1812.

(Firmado) Elías de Villalobos.»

«Ilmo. Sr.

Dn. Custodio Teodoro Moreno, arquitecto de la Real Academia de San Fernando a V. I. con el mayor respeto hace presente que en la época en que el ilustre Ayuntamiento confirió la plaza de teniente arquitecto mayor en el ramo de Policía al difunto Don Pedro de la Puente, tuvo el exponente igual número de votos que el agraciado como constará del acuerdo de aquél... por lo que hallándose vacante la citada plaza y el recurrente en disposición de desempeñar sus obligaciones a V. I. suplica se digne conferirle la expresada plaza de Teniente de Arquitecto del departamento de esta Villa, en lo que recibirá singular merced. Dios prospere la vida de V. I. muchos años.

Madrid, y Agosto 22 de 1812.

Ilmo. Sr.

(Firmado) Custodio Moreno.»

«Ilmo. Sr.

Dn. Pedro Regalado de Soto, arquitecto por la Real Academia de San Fernando, con el debido respeto a V. S. I.: hace presente, que habiendo sido nombrado en primer lugar en 26 de noviembre de 1808 para disponer y dirigir las obras de defensa en las afueras de Madrid, fue comisionado para los dos puntos principales de la Puerta de Alcalá y Recoletos, en cuyos puntos para las obras que dispuso como es notorio y en particular el de la Veterinaria, donde a pesar de algunos sujetos colocó un tren de artillería, con cinco piezas, las que sostuvo hasta el día dos de diciembre, a las diez de su mañana, hora en que fue asaltado por las columnas enemigas las que sufrieron grandes daños, por este punto y el de la puerta de Alcalá que luego que fue por su parte concluidas sus obras entregó de él el capitán de artilleros D. José Domínguez, quien le defendió con la mayor serenidad y valor que le es posible a un héroe, hasta que fue asaltado e hizo su retirada honorífica, es notorio que para las disposiciones y servicio que en esos dos puntos se hicieron fueron detenidos los enemigos veinticuatro horas, por mi parte sólo se libertaron seis u ocho jóvenes de la misma Veterinaria que se sostuvieron hasta el último instante de defensa.

Este servicio y el de que jamás en su corazón pudiese introducirse la menor idea de ser enemigo de la Religión y Patria, me ha conservado siempre, con la

firme creencia de disfrutar el glorioso Estado en que nos hallamos, a pesar de las vexaciones, sentimientos, y zozobras en que ha vivido con la mayor indiferencia, nunca conté con los auxilios prometidos por los enemigos como es bien notorio, dedicándome para mi subsistencia a la enseñanza de las Matemáticas, Arquitectura y Dibujo, por lo que a V. S. I. suplica que en atención a que el exponente ha conservado firme su opinión en un todo y que siempre ha vivido deseoso de cumplir con el honor y desinterés que tiene acreditado en sus comisiones espera de V. S. I. le favorezca con el honorífico nombramiento de Arquitecto de esta Villa y Corte de Madrid, para las ocurrencias que V. S. I. tenga por conveniente, merced que espera recibir de V. S. I.

(Firmado) Pedro Regalado del Soto.»

Madrid, 22 de agosto de 1812.

«Ilmo. Sr.:

Don Antonio Aguado, Director de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando de Madrid que hace poco tiempo obtuvo la gracia de ser reintegrado en el destino de teniente arquitecto mayor a V. S. I. con el debido respeto expone: que con motivo de hallarse vacante la plaza de arquitecto y fontanero mayor de esta Villa por muerte de Don Juan de Villanueva y estar el exponente desempeñando las funciones de aquél con alguna dificultad por la falta de cierta extensión en las facultades que le constituyen de mayor; lleva a su respetable Cuerpo su agradecimiento, y deseos vivos de desempeñar las sabias providencias de V. S. I. por lo que suplica tenga la bondad de nombrarle Arquitecto Fontanero Mayor para que en obsequio de esta fineza pueda de nuevo esforzar sus desvelos al mas exacto cumplimiento de sus deberes. Gracia que espera recibir de la alta justificación de V. S. I.

(Firmado) Antonio Aguado.»

Madrid, 5 de octubre de 1812.

«Serenísimo Señor.

Don Fermín Pilar Díaz profesor de arquitectura civil e hidráulica, aprobado por la Real Academia de San Fernando, vecino de Madrid y residente en esta ciudad desde que el enemigo ocupó aquella capital: hace presente a V. A. que en el principio de nuestra revolución se presentó a servir gratuitamente y voluntariamente donde el Gobierno tuviese a bien el comisionarlo... cuya oferta no tuvo lugar por hallarse según se le contestó con el competente número de facultativos, y que hallándose en esta plaza cuando se principiaron las obras de defensa en enero de 1810 que se proyectaron en el Trocadero lo hizo igualmente habiendo tenido el honor de que se le oficiase por el señor Comandante director de ingenieros, Don Felipe Paz, para que en clase de facultativo asistiese a ellas bajo su dirección, como efectivamente lo verificó hasta que se abandonó aquél punto, habiendo continuado después a las que se construyeron fuera del recinto de esta plaza como todo consta por certificación de dicho señor director e igualmente las de ejercicios de actos públicos, de matemáticas puras y mixtas, oposiciones, premios y títulos que ha obtenido en el discurso de su carrera según acredita el testimonio adjunto: por lo tanto y hallándose vacante la plaza de Maestro Arquitecto Mayor de Madrid por fallecimiento de Don Juan de Villanueva, suplica a V. A. que no nombrándose al actual teniente maestro mayor Don Antonio Aguado para el

desempeño de este encargo se le agracie con él al exponente, o se le de el de
teniente maestro arquitecto fontanero mayor con todas las anejidades que le
correspondan en el caso de desempeñar el referido Aguado la maestría mayor.
Gracia que el exponente espera recibir el recto proceder de V. A. cuyos pies besa.

Cádiz y septiembre 9 de 1812.

Serenísimo Señor (firmado) Fermín Pilar Díaz.»

Doc. II-1.—«Gobernación de la Península. Sección de Fomento. Obras Públicas» (A.S.A.: 1-39-64) Impreso (Cap. II, nota 20).

«Deseando S. M. con la mayor solicitud y cuidando procurar a todas las clases del Estado el bienestar y ocupaciones que mas convengan a sus necesidades, y mucho mas cuando esto puede contribuir al fomento y mejoras de las Provincias mientras se preparan y toman medidas más eficaces a este fin, y para realizar las intenciones de la Córtes; ha mandado que se encargue muy particularmente a las Diputaciones provinciales promueva todas las obras públicas que consideren útiles a sus territorios respectivos proporcionando con esto ocupación y trabajo a los jornaleros, y a cuyo efecto propondrán los arbitrios que tengan por convenientes para cubrir estos gastos.

De Real Orden lo comunico a V. para su inteligencia y cumplimiento. Dios guarde a V. muchos años.

Madrid, de octubre de 1820

Agustín Argüelles.

Sr. Gefe Político de la Provincia.»

Doc. II-2.—«Circular sobre que se promueban obras útiles para proporcionar trabajo a los jornaleros» (A.S.A.: 1-41-81) Ms. (Cap. II, nota 21).

«... Y para que la Diputación pueda llenar las benéficas intenciones de S. M. se hace preciso que ese Ayuntamiento animado del mejor celo, manifieste en el preciso término de ocho días todas las obras públicas que considere útiles a su territorio respectivo, o bien a toda la provincia, acompañando en el primer caso un documento o certificación que acredite facultativamente la planta y extensión de la obra que daba emprenderse, su utilidad y coste, por un cálculo aproximado, e informando por separado acerca de los medios y arbitrios de que podrá hecharse mano para este objeto...

Madrid, 9 de noviembre de 1821.»

A esto hay una contestación de Elías de Villalobos, que era de la Comisión de Obras Públicas del Ayuntamiento, diciendo que «no se puede en el día tratar de emprender ningunas obras más que las que se están construyendo en atención a lo mucho que ascienden, sin embargo de la mayor economía con que se ejecutan: no perdiendo de vista las muchas obligaciones que tiene a su cargo el Excmo. Ayuntamiento y la escasez de fondos en que se encuentra». (Madrid, 30 de noviembre de 1821.)

Doc. II-3.—«Pirámide del Dos de Mayo. Copia del anuncio inserto en la Gaceta el 31 de mayo de 1821, y otros periódicos» (A.S.A.: 2-326-1) Ms. (Cap. II, nota 40).

«Programa.

Uno de los objetos que más privilegiadamente llamaron la atención del Ayuntamiento Constitucional de esta Corte, apenas nombrado en principio de 1820,

fue la memoria de los que por no sucumbir al yugo del tirano invasor perecieron denodadamente bajo su feroz cuchilla en el Dos de Mayo de 1808, según lo testifican así el suntuoso cenotafio erigido en 1820 sobre el lugar de aquel horrendo sacrificio, como el haber colocado en el presente la primera piedra del monumento que va a consagrarse a tan digna memoria, y el haber abierto y excitado a una suscripción nacional, por cuyo medio, al paso que se facilite a todos los españoles cooperar en esta gloriosa obra, se logre hacerle corresponder a la sublimidad de su objeto. El Ayuntamiento por lo tanto no podía omitir ni era de creer que omitiese el recurrir a todas las medidas útiles, y convenientes, que el deseo del acierto y la experiencia aconsejan en tales casos, para hallar lo mejor y más perfecto.

Poseído de esta idea, a que dió acogida desde que comenzó a pensar en este asunto, resolvió al propio tiempo de colocar la primera piedra del monumento y abrir la suscripción anunciada con fecha dos del corriente mes, presentar un programa a los artistas españoles, seguro de que por este camino único a propósito para avivar la noble emulación en los hombres, obtendría pensamientos grandiosos, que llenasen sus deseos, y los de la nación entera.

Así pues lo executó hoy; y hallándose convencido por otra parte que la libertad es lo primero, conque deben contar los profesores para llegar a producciones felices, que reúnan la hermosura, la elegancia, y el buen gusto mas exquisito, deja a voluntad de los mismos la elección de la especie de monumento que ha de erigirse. El Ayuntamiento no duda que ardiendo en el corazón de los artistas españoles el amor a las glorias de la Patria, a las Bellas Artes, y sobre todo el de eternizar del modo más completo la heroica muerte, y la acción singular de las víctimas del Dos de Mayo, se esmerarán en lucir sus talentos y virtudes patrióticas, presentando obras acabadas dignas de la grandeza del asunto, y que merezcan entre las de su clase el lugar preferente, que ocupará... en los fastos del mundo el Dos de Mayo.

Para alentar en parte, si cabe decirlo así, estos nobles sentimientos y garantizar tan fundadas esperanzas, el Ayuntamiento ha acordado premiar, a juicio de la Academia de Nobles Artes de San Fernando, con una medalla de oro, de peso de seis onzas, al autor del proyecto, que merezca la primera censura, y con otra de igual clase y peso de tres onzas al que obtenga la segunda o el accesit.

Los aspirantes, serán libres de presentar diseño o modelo, mas se previene que en el primer caso deberán venir demostrados la planta y alzados del monumento en papel, cuyo tamaño no sea menor que el pliego de marca mayor de Holanda; y en el segundo el modelo deberá tener a lo menos una altura de seis pies castellanos. También deberá venir acompañado el proyecto de una explicación artística y filosófica de las partes que entren en su composición.

Solamente tendrán derecho a esta oposición los profesores españoles que hasta 9 de julio próximo hallan entregado sus obras en la Secretaría del Ayuntamiento.

Madrid, 28 de mayo de 1821..»

Doc. II-4.—«Carta de Angel Monasterio» (A.S.A.: 2-329-2) Ms. (Cap. II, nota 41).

«D. Angel Monasterio, vecino esta Corte, y académico de la Real Academia de San Fernando, en la clase de escultura, a V.S.I. con el respeto debido presenta dos planos adjuntos con su explicación, del monumento que ha proyectado para eternizar la memoria de las heroicas víctimas del dos de mayo...» (no existen tales planos en el A.S.A.).

Doc. II-5.—«Breve discurso en que se exponen las razones artísticas y filosóficas, en que se funda el proyecto de un monumento para perpetuar el día grande de la Nación española, y la eterna memoria de las víctimas del célebre Dos de Mayo de 1808» (A.S.A.: 2-326-6) Imp. (Cap. II, nota 47).

«EXCELENTISIMO AYUNTAMIENTO

El día 2 de mayo de 1808 fue de gloria y de luto para la nación Española. De gloria porque el pueblo madrileño atacado por las huestes aguerridas del tirano del Sena, corrió impávido á los riesgos: venció, y dió la libertad a la Patria. Y de luto, porque perdió en el mismo día una porción escogida de sus buenos hijos que perecieron en la lid, y que fueron asesinados después que las autoridades predicaron la tranquilidad, y restablecieron el orden.

Estas consideraciones son las que obligan á V. E. procurar se perpetúe por medio de un magnífico Monumento la memoria de los héroes que sellaron entonces con su sangre los sentimientos que abrigaron en su corazón de vivir libres ó de morir; y á este fin tiene publicado un programa imitando á los artistas españoles para que se esmeren en lucir sus talentos y virtudes patrióticas, presentando obras acabadas, dignas de la grandeza del asunto, y que merezcan entre las de su clase el lugar preferente que ocupará siempre en los fastos del mundo el Dos de Mayo de 1808.

El grande objeto á que el monumento se consagra, exige que nada se omita de cuanto pueda contribuir á su magnificencia. Los héroes del Dos de Mayo lo merecen todo. El recuerdo de su heroicidad infundió valor y constancia á los españoles, no solo en la guerra de la independencia, y si también en la cruel que afligió á la Pátria desde el año de 1814 hasta 1.º de enero de 1820, por cuyas causas debe ser este monumento consteado por toda la Nación, y debe ser, aunque sencillo, magnífico en su construcción, sublime en la idea, noble en su gusto, y perfecto en su clase; y un modelo de belleza que compita con los mas esquisitos monumentos de la antigua Grecia. Por último un mausoleo que recuerde á la posteridad la memoria de estos héroes, y la traición y perfidia del tirano que subyugó la Europa entera, y el animoso pecho de los habitantes de la corte de España que se sacrificaron contra las huestes formidables del enemigo; por lo que debe estar dispuesto con tal arte que no pueda encontrarse jamás un español que al contemplarle no sienta renacer en su corazón la cólera y la venganza contra toda clase de tiranos, y al mismo tiempo la gratitud y reconocimiento á los primeros héroes de la libertad, que fueron el fundamento de la que disfruta en el día la Nación española: tal es la clase de obra que V. E. pone en ejecución.

Un monumento que eternice el Dos de Mayo, aquel día grande en que el pueblo de Madrid mostró el camino del subyugar á los tiranos, é hizo ver á todo el mundo cuan cobarde habian sido los esclavos de un monstruo, cuyo solo nombre había aterrado á todas las potencias de Europa; aquel día de gloria en que despreciando el bárbaro decreto de esclavitud pronunciado por Napoleón contra la España, selló aquel heroico pueblo con su sangre el decreto de independencia nacional y el de la libertad de todo el continente, es el asunto mas interesante que puede proponerse á los profesores de las bellas artes. En esta obra todo debe ser noble, todo grandioso, todo belleza, todo gusto y todo perfección; sin estas circunstancias no será digno del grande objeto á que se consagra.

Esta sola idea pudiera haberme retraido de tomar sobre mí tamaña empresa; pero atribuyase mi vaaléntia al noble deseo que me estimula de perpétuar la gloria de los primeros mártires de la libertad nacional, mas bien que á la persuasión de poder desempeñar un asunto tan arduo, testigo del heroísmo con que sacrificaron sus vidas, anheló á inmortalizar su memoria presentándolos como un modelo para

los pueblos contra cuya libertad se conspire con artes rateras, y como una lección terrible para los tiranos, cuyos sentimientos y no otro alguno son los que animan para presentar á V. E. el adjunto proyecto, cuya descripción es la siguiente.

DESCRIPCION DEL MONUMENTO.

Ofrécese desde luego á la vista una magnífica urna sepulcral que deberá ejecutarse de esquisitos mármoles, destinada á guardar y conservar las cenizas de aquellas víctimas sacrificadas por defender su Patria, adornada con toda magnificencia y magestad por medio de una estatua que representa al Patriotismo. Esta está al lado izquierdo recostada ó apoyada sobre la urna, manifestando en su rostro compungido el profundo dolor que le han inspirado las muertes de tantos héroes, y abrigando con su manto á la horfandad aterrada á quien representa el genio que está asido del Patriotismo. La estatua del lado opuesto significa la Fidelidad, que viendo al Patriotismo entregado al dolor, le está animando y manifestándole por medio de un corazón que tiene en la mano arrojando llamas, simbolo del amor, (como igualmente la copa de fuego que tiene á sus pies) que los españoles están llenos de ardor patriótico por vengar las víctimas sacrificadas; y que de este sacrificio han de resultar hechos heroicos, por cuyo motivo tiene esta estatua la Trompa asida con una mano para publicar la gloriosa insurrección española.

Encima de la urna hay un grupo de Genios en acción de cubrir de guiraldas de flores á las víctimas sacrificadas por la perfidia del enemigo.

Esta urna se halla sobre un pedestal sencillo, en cuyo neto y fachada principal hay un bajo relieve de diez pies de largo por cuatro de alto, que representa á la España, según se hallaba antes de lo ocurrido el día Dos de Mayo. Hallábase esta gozosa con su nuevo Rey, el amado Fernando, cuando la Francia, que se vendía por amiga y aliada, llega y con medios tan infames intenta aprisionarla. Todo está desempeñado en la forma siguiente.

Una Patrona que representa á la España, con los atributos que le son propios, está sentada y recostada sobre un pedestal en que se halla un bajo relieve con el busto de nuestro rey Fernando VII, recreándose en este y aguardando los auxilios de su amiga y aliada Francia; esta nación se halla pronosticada por un tirano á quien acompañan la traición, la fuerza y la intriga ó sagacidad; la traición está representada por una figura inmediata al tirano con dos caras y en la mano un puñal en acción de esconderle; el Hércules que le sigue indica la fuerza, y el Mercurio la sagacidad ó intriga. El Tirano acompañado de estas figuras inconológicas, está en acción de mandar encadenar a la España. Por medio de este bajo relieve queda esculpida en este Monumento la Infamia ejecutada con la Nación española por el tirano Napoleón la que originó el suceso del Dos de Mayo, y la revolución general.

En la fachada opuesta, donde está colocado dicho bajo relieve, se esculpirán alfabéticamente con letras de oro, sobre una lápida igual en dimensión al bajo relieve los nombres de las víctimas que se sepa fueron sacrificadas por la tiranía francesa, y muertas en tan gloriosa y desigual lucha.

Para la colocación de esta magnífica urna dispongo un edificio que es el que forma con ella un monumento para perpetuar el día grande de nuestra libertad, é independencia.

En un cuadro de á sesenta pies cada uno de sus lados, se eleva una Pirámide truncada, cuya altura es de veinte y nueve pies, habiendo dentro de este sólido una capilla de igual forma de veinte y cinco pies lado, sobre el que se elevan á la altura de ocho pies, cuatro arcos de veinte pies de diametro cada uno, que sirven de entrada á la capilla, y forman por la parte interior cuatro arcos torales en que descansa un cornisamento, y encima una bóveda esférica, adornada con

casetones exagonales, estando abierta en su medio por un anillo de ocho pies y medio que sirve de lucernario; entre arco y arco, ó lo que es lo mismo en las cuatro pechinas, se esculpirán las virtudes morales: la distancia ó grueso que resulta de los interiores arcos á los exteriores, se halla adornado con fajas y casetones cuadrados. En el medio de esta capilla se ha de colocar la urna sepulcral, cuya descripción esta hecha.

Como esta capilla es abierta, está viendose desde fuera la urna, no siendo necesario entrar dentro de dicha capilla para disfrutar la vista de este tan interesante objeto.

En cada fachada de esta Pirámide se eleva perpendicularmente un cuerpo que está dentro de la línea que forma la base de la Pirámide dos pies y medio, teniendo cuarenta pies lineales, incluso los veinte pies de diametro que tiene el arco, la salida de este cuerpo, respecto de la Pirámide, es á proporción de su elevación siendo la mayor tres pies debajo del cornisamento.

Estos cuerpos que tienen igual altura á la de la pirámide, son formados de un almoadillado seguido, y coronados con una sencilla cornisa, finalizando ó concluyendo dichos cuerpos con un Romanato, distinguiéndose la fachada principal de las demás, en un cuerpo ático que sirve para colocar una lápida, en la que se esculpirá con letras de bronce doradas á molido, una sencilla inscripción que transmita á los tiempos futuros el objeto de esta grande obra, adornando á esta inscripción dos estatuas, que representan la una el dolor, y la otra el amor.

El Almoadillado de estos cuerpos empieza á la altura de ocho pies, formando con dicha altura un basamento ó zócalo, en cuyos netos hay colocados en cada uno un bajo relieve, y siendo estos machones cuatro, resultan diez y seis bajos relieves, para esculpir en ellos los hechos heroicos de aquel día, y los asesinatos y maldades cometidos por los franceses en los dias dos y tres de mayo.

Para apiramidar este monumento y darle decoro, se eleva sobre la sección de dicha pirámide de cuarenta y cuatro pies de lado, un sólido circular de ocho pies de altura, que sirve de zócalo y de ganar la salida que resulta en los ángulos que forma el círculo inscripto dentro del cuadrado, sobre que se construye dicho sólido.

Sobre este zócalo, se eleva un Lucernario circular formado por treinta y dos columnas de orden de pesto, orden destinada para esta clase de edificios, el que tiene cuarenta pies de diametro; teniendo la orden veinte y un pies de altura, habiendo por la parte interior, y sobre el alquitrave del cornisamento, formada una bóveda esférica, la que se pintará al fresco, representando en ella el tiempo que descubre la verdad y el patriotismo que conduce al templo de la inmortalidad, á los héroes que se han sacrificado en esta sagrada lucha, para vengar las víctimas dos de Mayo, y los ultrages cometidos por los franceses. Por la parte exterior forma el remate de este Lucernario una peana de bellas formas, que además de servir de cubierta está destinada para recibir la estatua con la que finaliza este monumento. Esta estatua representa la Venganza, teniendo á sus pies todos los atributos militares, y en la mano izquierda una tea con la que ilumina y alarma á la Nación para que se reuna, á fin de vengar las víctimas, teniendo en la otra una lanza en acción de herir con ella.

Este monumento se halla formado sobre una gran escalinata que sirve de zócalo á este edificio, teniendo la altura de once pies, habiendo en su mitad una mesilla corrida de diez pies de ancho, y en sus ángulos se elevan cuatro sencillos zócalos, y en cada uno un León en acción de reposo. Estos Leones además de la significación que tienen con la España, decoran el edificio.

Como es abierto, dispongo para su conservación un emberjado al rededor de la escalinata, y separado quince pies de ella, por este medio se conservará el edificio, no quitando ni interrumpiendo el emberjado la vista del Monumento por ocupar este la altura de la escalinata.

Con esta sencilla descripción y planos que acompañó, se puede formar una exacta idea de este edificio, cuyo objeto es perpetuar é inmortalizar la memoria del día grande, que ha dado ocasión al presente Monumento.

¡Dichoso yo, si, como lo he concebido, he podido desempeñarlo!

NOTA

Ejecutándose todo lo exterior del proyecto presentado de piedra berroqueña y de Colmenar; la urna sepulcral, las cuatro virtudes morales que adornan las pechinas é igualmente los bajos relieves de mármoles, y los casetones de estuco; ascenderá su total costo á cinco y medio millones de reales; pero si las estatuas y bajo relieves se vaciasen de plomo, en este caso importará cuatro millones; cuyo cálculo esta formado sin la modificación que presento del proyecto.»

Doc. II-6.—«Proyecto para el Monumento del Dos de Mayo» (A.S.A.: 0,69-34-1) Ms.

Cap. II, nota 48).

«Soy, de honroso luto cubierto
a la posteridad Madrid transmite
derrocada la tiránica estirpe.»

«Animado de los mejores sentimientos patrióticos, y del más ardiente deseo de que se eternice el horrendo 2 de mayo de 1808, memorable por razones que están al alcance de todos, con arreglo al programa que con fecha de 28 de mayo último ha propuesto el Excmo. Ayuntamiento Constitucional de esta M. H. Villa, relativo al Monumento que, en memoria de los que por no sucumbir al yugo del tirano invasor perecieron denodadamente bajo su atroz cuchilla, debe erigirse en el mismo sitio del Prado donde fueron inmolados; me he determinado a presentar el adjunto plano, cuya descripción es como sigue.

Un pavimento cuadrado de 58 pies de linea con tres graderías de 6 escalones o peldaños la del Oeste, y con sólo 3 la de la línea Norte-Sur a causa del desnivel del Terreno, sobre el que se eleva un vasamento rústico almoadillado de 38 ps. de línea con 14 de alto, formando por sus cuatro fachadas otros tantos arcos de 11 ps. de alto, en donde deberán colocarse 4 mesas-altares portátiles.

Sobre dicho vasamento se eleva un pedestalón dedecágono irregular con cuerpos salientes de 27 ps. de línea y 16 de alto, y un impostón de 2 ps. y 1/3 con una faja de 2 y 2/3 cuyo destino será el de 4 lápidas colaterales con sus inscripciones: El neto de este pedestalón es de 11 pies adornado por sus cuatro fachadas con número igual de bajos relieves que representen los sucesos mas dignos o principales, cuales por ejemplo, el del Prado, el de la montaña del Príncipe Pio, Parque de Artillería y Buen-Suceso, en cuyos ángulos se colocan cuatro estatuas colosales de 8 y 1/2 ps. de la inocencia, tiranía, pueblo de Madrid y Religión.

En la Ichonografía del referido pedestalón, se levanta un zocalón de 11 y 1/2 ps.; en cada una de sus fachadas lleva un arco de medio punto, en cuyo centro, y sobre un vasamento de planta cuadrada se coloca la urna sepulcral depositaria de los huesos de las víctimas; y en sus tímpanos guirnaldas enlazadas con palmas que denotan la inmortalidad que por su denuedo merecieron: en los ángulos de la urna podrán colocarse 4 candelabros sólo en los días en que se celebran sus exequias. En cada lado del zócalo van colocados en cruz, y en su parte media, dos genios llorosos en actitud o ademán de sostener un vaso cinerario; y finalmente sobre dicho zócalo va una pirámide cuadrangular de 65 pies de elevación con la que termina el monumento, cuya altura total es de 105 pies castellanos.

Ychonografía baja.

A. G. B.: Las graderías. C: El pavimento. R: Los Arcos. D: Pieza en la que pueden depositarse las mesas de Altar, y demás enseres portátiles y servir de sacristía en los días de función sólo, cuyas luces se comunican detrás de las estatuas. S: Escalera de 2 pies y 2 tercios de ancho que va a la urna sepulcral, y cuyos respiraderos están en los ángulos del pedestal por la parte del Sur.

Ychonografía alta.

Z: Los arcos. S: Escalera, e Y: Vasamento de la urna sepulcral.

NOTA:

«Para grandiosidad y magnificencia del Monumento, debería cercarse con berjas todo el terreno en el que fueron inmolados y sepultados, poniendo además en su perímetro varios cipreses y desmayos.»

Doc. II-7.—«21 de marzo de 1822. Anunciando haber merecido el 1.^{er} premio el diseño de la Pirámide que debe construirse en el Prado a la memoria de las víctimas del 2 de mayo, presentado por D. Isidro Velázquez; e invitando a los madrileños contribuyan para la ejecución de la obra» (A.S.A.: 2-176-105) Impreso (Cap. II, nota 49).

«El sublime genio de las artes, escitado por el patriotismo y el amor a la gloria, acaba de desplegarse con loable entusiasmo para llenar el grande objeto de erigir un monumento que transmita a la posteridad la grata memoria de las víctimas cobardemente inmoladas el día 2 de mayo de 1808 en el campo llamado de la lealtad, conforme a lo acordado por las Cortes en decreto de 24 de marzo de 1814... Muchos y distinguidos profesores ardiendo en el fuego santo de cooperar a hacer eternas las glorias de la Patria, y aspirando al honor del triunfo, han presentado producciones exquisitas y dignas de la edad de Herrera; pero era necesario decidirse por la que reuniese a la magestad suntuosa la sólida proporción y la sencillez de la idea. Por eso la Academia de nobles artes de San Fernando, a cuyo ilustrado y respetable juicio quedó cometida la calificación de la obra de más gusto y relevante mérito, no pudo menos de dispensar la preferencia al diseño de pirámide ú obelisco; marcado con el número 1.^o de que ha resultado autor el arquitecto Don Isidro Velázquez...»

Doc. II-8.—«Varios informes relativos al Monumento del 2 de mayo» (A.S.A.: 7-208-124) Ms. (Cap. II, nota 58).

«Excmo. Sr.:

La contaduría en observancia del decreto de V. E. de 5 de enero y enterada de las dos solicitudes de D. José Arnilla maestro cantero de esta Villa, reducida la 1.^a a que se le abonen 13.512 rs. que se le rentan a deber de la obra de cantería de piedra berroqueña y blanca de colmenar que ha colocado en el monumento del 2 de mayo en el paseo del Prado bajo la dirección del arquitecto mayor de S. M. don Isidro Velázquez y de D. Custodio Moreno como teniente por Madrid, y la 2.^a a q. se sirva V. E. acordar q. los Sres. D. José Rivera y Villanueva y D. Francisco de Mariategui unan a la liquidación executada el importe de 6.766 rs. de los jornales invertidos en la labra y asiento de la ilada general de la losa de elección

sobre la q. carga dicho monumento, y q. en su vista se sirva V. E. resolver lo q. sea de su agrado para que perciba lo que se le reste de dicha obra: Dice q. en sesión celebrada por el Ayuntamiento cesante en 20 de marzo de 1822, se acordó la construcción de una pirámide en el Prado... bajo la dirección de D. Isidro Velázquez arquitecto mayor de S. M. y de D. Custodio Moreno q. lo era de esta M. H. Villa, cuya obra dió principio en la semana desde 29 de dicho mes de marzo que comprende la 1.ª lista del sobrestante D. Manuel Puig y finalizó en la de 31 de mayo de 1823... ascendiendo el total coste de la cantería sentada para la referida pirámide con inclusión de los 6.766 rs. por el importe de los jornales invertidos en la labra y asiento de la ilada general de la losa de elección sobre la q. carga dicha pirámide, los 20.278 rs. y 14 ms. ...

Madrid, 22 de mayo de 1830.»

Doc. II-9.—«Carta de Antonio Aguado» (A.A.S.F.: 1-43) Ms. (Cap. II, nota 81).

«Excmo. Sr.

10 - abril - 1788.

Señor.

Don Antonio Aguado, Discípulo de esta Rl. Academia con el debido respeto. Expone a V. E. q. en virtud de haver obtenido muchos premios mensuales, en todas clases, y de haber hecho tres oposiciones grales., quedando en la primera a su favor los dos primeros Premios, de tercera clase de Escultura y Arquitectura, y habiendo ganado en este último Concurso General el primer premio de la primera clase de Arquitectura, Suplica a V. E. se sirva si lo tiene por conveniente se le de el competente asunto para recibir la graduación de Académico de Mérito.

Gracia que espera de la Piedad de V. E.»

Doc. II-10.—«Sobre nueva planta de la Puerta de Toledo inclusión de varios monumentos en los cimientos de ella» (A.S.A.: 1-201-6) Ms. (Cap. II, nota 87).

«Ilmo. Sr.:

Estando tan próximo, como es notorio, el venturoso día que Madrid ansiadamente anhela de la reunión en su centro del Soverano Congreso nacional, ¿será posible que este heróico Pueblo, que vio formar un suntuoso Arco de Triunfo para recibir y pasar bajo de él las tropas nacionales que le habían libertado del Yugo opresor, vea hacerlo ahora a aquella soberanía (origen de todas sus felicidades, y firme apoyo de la conservación de ellas) por una tan indecente y destruida Puerta, qual es la de Toledo? No, no es creible ni cave en la imaginación mas pasiva, q. el primer Ayuntamiento constitucional de tan benemérito Pueblo incurriese en semejante nota; ...

Presento a V. Y. el adjunto diseño dispuesto por el teniente de arquitecto mayor, demostrativo de la nueva Puerta de Toledo, ... sobre un zócalo de fábrica se dispondría un arco triunfal con armazón de madera y lienzos, en bosquejo de pintura, y como modelo ... Madrid, 18 de Noviembre de 1813,

(Firmado) Santiago Gutiérrez de Arintero.»

«Sres. Comisarios: Remito a V. SS. los Diseños de la Puerta de Toledo que deve colocarse mucho más abaxo de la que oy existe, formando una gran Plaza de árboles donde se reunan los caminos imperial, de la Ronda de Madrid, y el Puente,

situando en sus inmediaciones las fuentes de agua potable y abrevadero para el ganado; cuya obra en el día tendrá de coste mucho menos de la mitad que en otro tiempo, por tener Madrid disposición de toda clase de Materiales sin comprarlos, los jornales (en un tiempo como en el presente) mucho mas baxos:

Por lo que soy de parecer de que debería hacerse en esta ocasión aunque fuera imitada en lienzo, para que sirviera de Arco Triunfal de entrada en esta Capital, a las Cortes, y fuese el modelo de la que deve realizarse en lugar de la que existe, que es la más despreciable, y contra todas las reglas del arte; pues con mucho menos motivo que el presente se han hecho en otras ocasiones gastos infinitamente más excesivos, y ahora convendría mantener una porción de artesanos y jornaleros que no son de los que menos han contribuido a la salvación de la Patria: lo q. pongo en noticia de V. SS. para que haciéndolo presente al I. Ayuntamiento en su vista resuelva lo que estime más conveniente.

Dios guarde a V. SS. ms. as.
Madrid, 19 de noviembre de 1813.
(firmado) Antonio Aguado.»

Doc. II-11.—«Informe sobre la construcción y gastos de la Puerta de Toledo con sus casas adyacentes» (A.S.A.: 4-51-99) Ms. (Cap. II, nota 92).

«Puerta de Toledo, construida en 1827.

La actual Puerta se halla construida a 192 pies mas abajo de donde estuvo la antigua se compone de 3 huecos de entrada, el de enmedio arqueado, y los 2 de los costados cuadrados la altura de la Puerta sin incluir los grupos y su pedestal, compone 65 pies, y de línea 54, los grupos se eleban 20 pies que unidos a los 65 suman 85. Los grupos de escultura fijados en el remate de la fachada que mira al campo fueron contruidos por los Profesores D. Ramón Barba y Dn. Valeriano Salbatierra, y representan a la España (colocada en el centro, y sobre 2 emisferios) recibiendo un genio de las Provincias, (personificados por una Matrona colocada a la derecha de España) para pasarle a las Artes que están a la Izquierda por otra Matrona con los atributos de ellos. En la fachada que mira al interior de la población, está el escudo de armas de esta M. H. V.^a sostenido por dos genios, y a los extremos de la Puerta diferentes trofeos Militares, y sobre la entrada principal se halla una inscripción latina que traducida en Castellano en la fachada que mira a la Población, dice así: *A Fernando 7.º el deseado, padre de la Patria, restituido a sus Pueblos, esterminada la usurpación francesa, el Ayuntamiento de Madrid, consagró este Monumento de fidelidad, de triunfo, de alegría, año de 1827.*

Al mismo tiempo de estarse agecutando las obras de dicha Puerta, se hicieron de nueva planta las 2 casas que hoy aparecen enlazadas en sus extremos, componiéndose de piso bajo y principal, y últimamente el trozo de Muralla desde aquella hasta el Pórtillo de Gil-imon, como igualmente este, habiendo ascendido el costo de todas las obras espresadas, a 6.470.364 rs. y 19 m de vellón, satisfechos de la mitad de los productos del impuesto de 4 rs. en arrova de vino y licores, en virtud de Rl. Orden de S. M. de 30 de septiembre de 1817.

Arquitecto de dichas obras, Dn. Antonio López Aguado.»

Doc. II-12.—«Sobre que el Excmo. Ayuntamiento le permita pasar a Sacedón al Arquitecto Mayor, a evaquar una comisión del Serenísimo Sr. Infante don Antonio» (A.S.A.: 1-38-82) Ms. (Cap. II, nota 97).

Carta de Antonio López Aguado al Ayuntamiento:

«Con fecha 14 del corriente me dice el Sr. D. Antonio Guillelmi lo que copio: Deseo el Serenísimo Señor Infante don Antonio como Protector que es de los Reales Baños de Sacedón, así el proporcionar a los concurrentes a ellos en las temporadas de costumbre más habitaciones y comodidad que al paso les sirva de Alvergue, redunde en veneficio de los mayores productos de dichos Baños, y por consecuencia de su fomento se ha servido S. A. mandar que V. ... pase a los referidos Baños a reconocer el terreno en que se hallan situados y tome los conocimientos necesarios a dicho fin. De orden de S. A. lo comunico a V. para su inteligencia y demás efectos correspondientes».

En consecuencia..., en lo que podré invertir unos 15 ó 20 días, lo pongo en noticia de V. E. ...

Madrid, 20 de enero de 1817.
(firmado) Antonio López Aguado.»

Doc. II-13.—«Carta de Aguado al Ayuntamiento de Madrid» (A.S.A.: 1-43-2) Ms. (Cap. II, nota 100).

«Deviendo salir mañana de madrugada para las reales obras que de orden de S. M. estoy dirigiendo en el sitio de Aranjuez, lo aviso a V. S. para que se sirva llevarlo a noticia del Excmo. Ayuntamiento ... Dios N. S. gue. a V. S. ms. as.

Madrid, 26 de junio de 1828.
(firmado) Antonio López Aguado.»

Doc. II-14.—«Carta de Aguado» (A.S.A.: 1-42-52) Ms. (Cap. II, nota 101).

«En esta noche acabo de recibir orden de S. M. (Q. D. G.) para que mañana a las seis de la tarde esté a sus Reales Ordenes en Aranjuez, y marchar después a disponer los Baños de Solán de Cabras para S. M. la Reina, en cuya diligencia no se el tiempo que me emplearé.

Lo aviso a V. S. para su inteligencia y que se sirva comunicarlo al Excmo. Ayuntamiento a los efectos convenientes.

Dios guarde a V. S. muchos años.
Madrid, 31 de mayo de 1826.
(firmado) Antonio López Aguado.»

Doc. II-15.—«Cartas de Aguado al Ayuntamiento» (A.S.A.: 1-43-2) Ms. (Cap. II, nota 102).

«Excmo. Sr.

Haviendo dispuesto S. M. (Dios la guarde) que del 12 a el 14 del corriente pase a la Villa de Sacedón, como encargado de aquellas reales obras, lo participo a V. E. para su debido conocimiento como así mismo q. durante mi ausencia queda encargado de todo quanto a mi destino corresponde a mi Tte. Arquitecto y Fon-

tanero Mayor Don Juan Antonio Cuervo. Dios guarde a V. S. ms. as. Madrid, 10 de Julio de 1824.

Excmo. Sr. (firmado) Antonio López Aguado.»

(otra igual con fecha de 30 de agosto de 1824)

«Deviendo salir de Rl. Orden mañana a las tres de la madrugada para Zaragoza espero tenga V. S. la bondad de hacerlo presente al Excmo. Ayuntamiento, pues mi ausencia pende de la voluntad de S. M.

Dios guarde a V. S. ms. as. Madrid, 2 de mayo de 1828.

(firmado) Antonio López Aguado.»

Doc. II-16.—«Rl. Orden sobre que, al Arquitecto mayor D. Antonio López Aguado, se le espida Rl. Despacho de Arquitecto Fontanero Mayor y Director General de Policía Urbana de esta Villa y Corte» (A.S.A.: 1-43-30) Ms. (Cap. II, nota 105).

«Sr. Corregidor de Madrid.

He dado cuenta al Rey N. S. de una esposición de D. Antonio López Aguado, en que manifiesta que a pesar de lo mandado en Real Orden de 23 de Agosto último aun no le ha espedido el Ayuntamiento los Despachos de Arquitecto Fontanero Mayor y Director General de Policía Urbana: Enterado S. M. se ha dignado resolver le manifieste al Ayuntamiento de Madrid, que S. M. extraña que no haya cumplido con lo mandado y que es su soberana voluntad lo execute inmediatamente. De Rl. Orden lo digo a V. S. para su inteligencia, la del Ayuntamiento y cumplimiento, Dios guarde a V. S. ms. as. San Lorenzo 4 de octubre de 1828.

(firmado) Calomarde.»

Doc. II-17.—«Méritos de D. Antonio López Aguado contrahidos en el desempeño de su cargo de Arquitecto Mayor de esta M.H.V. desde el año 1814 hasta el de 1828» (A.C.: 1-125-14) Ms. (Cap. II, nota 107).

«1.º Este distinguido Profesor contraxo el mérito singular de calumniar al arquitecto D. Silvestre Pérez, autor de la mejor alcantarilla de Madrid, q. corre por la calle de las Huertas, y aunque él mismo conocía el acierto con que estaba dispuesta, su buena execución y acertada dirección, sin embargo, imbertió una grande cantidad en destruir, de intento, un trozo no pequeño, substituyéndole no con tan buena obra, logrando de este modo el placer de vengarse de un ausente porque le suponía incapaz de defenderse en aquella época; pero un otro profesor de un caracter justo e inflexible hizo ver al Ayuntamiento llamado Constitucional, la verdad del hecho, y obligó al mismo Aguado y sus tenientes a reconocer la mina quienes no pudiendo hacer valer su superchería, tubieron que ceder a la fuerza de la razón, y por entonces, se suspendieron los efectos de una destrucción escandalosa, y del abuso de unos caudales, q. imbertidos, reclamaban imperiosamente las sagradas obligaciones del Excmo. Ayuntamiento con sus acrehedores; y en efecto, a virtud de reiterados reconocimientos, para aclarar la verdad, se acordó reintegrar a Pérez su alcance, restituirle su honor vilmente ultrajado, y posteriormente se ha continuado, y en el día se continúa sacando de esta obra las maiores

ventajas en sus oportunas ramificaciones, q. alcanzan a la calle de la Cruz y Príncipe, confesando al presente que es la alcantarilla más bien imaginada, encomiandola tanto, quanto la vituperaron en la vida y ausencia del difunto D. Silvestre. No podrá decirse otro tanto de tantas otras construidas por diferentes calles de Madrid, a una cortísima profundidad, sin previsión ni cálculo, las cuales han causado infinitos daños a muchos propietarios, obligándolos a destruir sus sótanos, en la necesidad de construir en ellos muros, para poder introducir sus aguas por la razón ya dicha de su escasa profundidad, una circunstancia las hará inútiles dentro de pocos años, y ya se ha verificado, en la construída en la calle de la Cava Baja, el rebajo de su planta, gravando indevidamente a los propietarios de aquella calle, con el pago de la tercera parte de su coste, que por ser un horror del Arquitecto Director, parecía más justo, haverle exigido a este la responsabilidad.

- 2.º Siendo Arquitecto Mayor de los Constitucionales, puso por si mismo las monedas e inscripciones baxo el cimientto de la nueva Puerta de Toledo; posteriormente las saco él mismo por medio de una mina; y en la segunda época constitucional propuso al Ayuntamiento colocarlos en la clabe del arco, dificultando, hasta el imposible, su extracción, en caso de intentarlo, siendo de notar, que él mismo que consideró esta operación inaccesible, las bolbio a extraer en el año 23 resultando que durante el tiempo de esta obra, se ha manifestado dos veces Constitucional y otras dos realistas.
- 3.º La desgracia del undimiento del tablado del Coliseo del Príncipe, suceso para él tan infeliz, como desgraciado para los caídos, fue la causa de que a la venida de los aliados no le encontrasen siendo Arquitecto Mayor del Ayuntamiento Constitucional, en el qual estuvo su hijo alistado Miliciano de Cavallería, sirviendo este destino con un entusiasmo de tal naturaleza, que para disimularle, ha tenido la necesidad de transportarle a Roma, separando este testimonio de su realismo de combeniencia.
- 4.º La nueva Puerta de Toledo presentará a la posteridad un padrón humillante al decoro y brillo de las artes españolas; este acinamiento de piedras mezquinas anunciará el retroceso de un siglo, si se compara con las únicas bien ponderadas obras del insigne D. Juan de Villanueva, del Museo y Observatorio Astronómico, y en su cotejo ninguno podrá creer q. Aguado fue su discípulo; no menos monstruosa es la fuente de la calle Toledo y mucho más lo sería el proyectado teatro de los Caños sobre un terreno que se posee a costa de una rebolución; semejante proyecto imaginado sobre un exágono mixto e irregular, ofrece un partido extravagante, y sería si se concluyese un monumento de impolítica, pues semejantes edificios no deven ser colocados a las inmediaciones de los Palacios Reales, no haviendo político alguno que autorice las reuniones populares en las inmediaciones de los Alcázares Rs., bien que tales proyectos pueden considerarse como fruto de su irreflexión o sueño de su acalorada fantasía.
- 5.º En el edificio en que más ha hecho ver su talento este Profesor que tiene la facultad de creer que muerto él, se acabó la Arquitectura en España, pues a todos sus profesores los considera unos miserables, es el construido a la inmediación de la puerta de Toledo, subdividido en dos partes, por medio de un corta-fuego, destinando la primera hacía la calle de Toledo para Pavellones de Oficiales, y la segunda a la calle de la Paloma para casa de Alquileres: consideremos estos edificios aislados, cada uno de por sí, y admiramos su exquisita previsión: La casa de Pavellones en la Puerta de Toledo, quando todos los cuarteles estan por el lado opuesto de la población es imposible e inutil, impolítico porque separa los Gefes de los puntos de su

obligación, y no es de creer que ningún oficial al retirarse de sus diversiones o tertulias quiera trasladarse a un extremo de Madrid, entre Matadero de reses y los moradores de un arrabal; pero supongamos el proyecto llevado al extremo en su totalidad, según las ideas del insigne arquitecto, y consideremos construido un magnífico Cuartel de Cavallería o de Infantería con un famoso Patio, como el del nuebo de realistas en la calle de Alcalá, y tendremos uno situado con la mayor indiscrección a la entrada de una puerta principal de Madrid, donde ha de ser continuo y reciproco el estorbo del transeunte y del soldado, siendo de notar que no le havia ocurrido esta reflexión a nuestro arquitecto, al menos al pasar por el Cuartel de la Plazuela de la Cebada, esquina a la calle de las Belas, en el que con tanta frecuencia se intercepta el paso público; bien es verdad, que no habrá tenido ocasión de hacer esta reflexión, por que el Sr. Arquitecto, con honores de Intendente, acostumbra a visitar poco sus obras, pues según la ingenua confesión de los subalternos de aquellas obras ha estado en ellas solamente tres veces en un año, acreditando esta verdad la circunstancia de contar entre los muchos desaciertos de ella, la de estar colocados los Pies derechos de los tabicones de crugidor en soleras o tablones sobre el suelo, y no sobre bases de piedra, pues no se halla una sola en toda la obra y este defecto tan marcado y de tanta trascendencia, que está al alcance del práctico mas rudo, no puede imputársele a nuestro arquitecto como impericia, pero si como de criminal abandono; de la misma causa son procedentes, Puertas a la fachada de cinco pies de alto, escaleras mezquinas de tres pies y quarto de ancho, Patio miserable de tres baras y tercia de latitud y siete de longitud, crugidas enteras obscuras y sin ventilación, por haver cegado hasta el pabimento del piso principal el mayor patio de la parte destinada a casa de Alquiler, en la que no pueden proyectarse havitación alguna que rente mas que un real diario, pues las gentes de aquel Barrio que pudieran havitarlo, no pueden por su infelicidad estenderse a mas y esta suposición está comprobada en el resultado que han tenido las casas de Registro, contiguas a la Puerta; y he aquí cabalmente empleados con utilidad los caudales de Madrid en la construcción de una casa, para el asilo de la miseria, que por todas las razones dichas las considero inútiles en su objeto.

- 6.º No es la casa de Pavellones, ni el proyectado Cuartel de Caballería en la Puerta de Toledo el testimonio mas auténtico de su imprevisión y abandono, lo es si, el Cuartel de Realistas en la calle de Alcalá, esquina a la del Rl. de Barquillo; esta obra mezquina en su disposición y pobre aspecto, no parece crehible que haia sido imaginada por un Profesor de tanto merito como D. Antonio: sus fachadas de una corta altura, subdivididas en quatro Bancos sin orden ni concierto alguno, presentan en su decoración la imagen de unas miserables casas a la malicia, siendo de notar que por su limitada altura carecen las Cuadras aun del desaogo y ventilación necesaria para los caballos, no pudiéndose comprender el motivo que haia podido tener, para un proceder tan mezquino, tanto más, quanto ha tenido a su disposición los caudales necesarios, siendo el excesivo coste de esta obra aun mucho más increhible; pero sin duda habra sido la causa de los muchos defectos cometidos en dicha Obra, la misma que en la Casa de Pavellones ocasionó el de poner los pies derechos sin basa; su avandono en efecto es el origen de estos y otros muchos de gran consideración, que se demuestran hasta la evidencia en todas las obras que están a su cuidado.
- 7.º El Excmo. Ayuntamiento de Madrid condescendiendo con los deseos de Aguado le ha puesto dos tenientes más para que le auxilien en sus trabajos: estos se ocupan incesantemente en el desempeño de sus obligaciones, y D. Antonio

se descarga de las suías, más de lo que deviera, delegándolas en sus subalternos, abandonando los puntos más esenciales y encargándolos al teniente más antiguo, dexándole solo en las maiores dificultades, cargando sobre el la responsabilidad q. pudiera haver evitado, auxiliándole con sus luces en las comisiones críticas y de peligro que le encomiende.

- 8.º El ramo de Fontanería, que es de tanto interés y consecuencia para Madrid está enteramente desatendido por el Fontanero Mayor, quien descansa solo en la pericia de su aparejador facultativo, a quien confía exclusivamente la dirección de este ramo, y en los varios puntos de Obra que hay en el, rara vez se le ve y si alguna se presenta es para rebisar puntos externos, negándose absolutamente a descender a la profundidad de las minas en el campo y examinar por si mismo la calidad de los terrenos y clases de trabajos.
- 9.º De la misma causa de su innato abandono y desidia es consecuencia el excesivo gasto de 371.000 rs. imbertidos en una profundísima Noria en la Puerta de Toledo, cuya obra en la necesidad de profundizarla hasta 200 y más pies para buscar aguas que probablemente no se hallarán, la hace enteramente inútil, por la dificultad de haverla de elevar a tanta altura, y este gasto pudiera haverse excusado si el Arquitecto hubiera reconocido de ante-mano la calidad de los terrenos, y si hubiera visto que en el Corralon de la Villa, contiguo a la Venerable Orden Tercera de San Francisco, hay un pozo abundante a la profundidad de 70 pies, que pudo transformar en Noria, para proporcionar el riego del arbolado del camino nuevo.»

(El escrito parece quedar sin concluir.)

BA

Doc. II-18.—«Proyecto de una Bolsa, Roma 24 febrero 1827» (A.A.S.F.: 6 _____)
IX-XI bis

... (Cap. II, nota 122).

Le acompaña una nota que dice:

«Siendo Director General el Sr. D. Juan Miguel de Inclán Valdés, mandó al Conserje de la Academia de San Fernando, recoger estos Dibujos de Don Martín López Aguado, con los que consiguió de la Academia le diese el título de Académico de mérito: y reconocidos posteriormente por los Directores vieron que eran plagios o copiados de una obra, con lo que pudo alucinar los mismos y por lo tanto mandaron quitarlos.»

Doc. II-19.—«Carta de Custodio Moreno» (A.S.A.: 2-189-43) Ms. (Cap. II, nota 134).

«Excmo. Sr. Ayuntamiento Constitucional de esta heroica Villa de Madrid.

Don Custodio Teodoro Moreno, arquitecto, académico de mérito de la nacional de San Fdo. y Tte. de director de Arquitecto de la misma, con el debido respeto a V. E. hace presente q. mediante hallarse vacante la plaza de teniente arquitecto mayor de esta heroica villa, por fallecimiento de Don Manuel de la Peña y Padura ... Suplica a V. E. ... y ... espera le conceda la de conferirle la insinuada plaza de Tte. Arquitecto mayor en los términos que estime oportunos, en lo que recibirá singular merced.

Madrid y abril de 4 de 1821.

Excmo. Sr. (firmado) Custodio Moreno.»

Doc. II-20.—«Presentaciones de varios arquitectos sobre la plaza de Teniente de Arquitecto Mayor de Madrid» (A.S.A.: 2-187-38) Ms. (Cap. II, notas 157, 185, 186, 194 y 197).

«Ilustrísimo Ayuntamiento:

Don Elías de Villalobos, arquitecto de la Real Academia de San Fernando, premiado por la misma con el premio primero de su clase en el concurso general académico de 13 de julio de 1796, y pensionado por S. M. en virtud de Real Orden de 23 de julio de 1801. En 1808 dirigió las fortificaciones y baterías de la puerta de Toledo para la defensa de esta Corte, en cuya época se hallaba arquitecto de la Casa del Excmo. Sr. Duque de Híjar en la que se estableció la Comisión Imperial del intruso gobierno y su presidente Mr. Fevriill le ofreció continuar en dicha casa y plaza de la misma comisión, la que el exponente no quiso admitir por conservar en su clase el honor de la justa causa, perdiendo la casa y sueldo que tenía, de lo que ha sido nuevamente repuesto por su buena conducta fidelidad y patriotismo constantemente sostenido en estos seis años, con otros servicios que omite, en esta atención, suplica al Ilmo. Ayuntamiento se digne concederle el nombramiento de uno de los arquitectos del mismo, en los varios ramos de fontanería, policía, y demás comisiones de su instituto, en clase de honorario en que se considera acreedor como resulta de su exposición en que recibirá merced. Madrid, 28 de mayo de 1814.

(Firmado) Elías de Villalobos.»

«Excelentísimo Señor:

Don Vicente Sancho, vecino de Madrid, arquitecto aprobado por la Real Academia de San Fernando; a V. E. con el debido respeto hace presente que en el año pasado de 1788 abrió el nuevo camino de San Ildefonso por el puerto de Navacerrada baxo la dirección del arquitecto mayor Don Juan de Villanueva, y en el de 1792 concluyó el referido camino con la Fonda de la Trinidad, Casas de Postas de las Matas, las Salineras, Masaserranos y los Castrejones, Casa del Portazgo en el Colladillo de Navacerrada; rompió el ramal de camino que desde dicho Portazgo baxa a Guadarrama bajo la dirección de su hermano político Don Antonio de Abaxo, el cual fue asesinado el año de 1808; y últimamente el exponente fue nombrado por el Excmo. Sr. Don Francisco de Sabatini su delineante y aparejador para la Real fábrica nueva de los Hospitales Generales y de la Pasion, donde estuvo más de doce años en cuyo tiempo se concluyó el ramal de obra que mira a ... Atocha, a falta de cubierto. Noticioso ahora de hallarse vacante la plaza de teniente, por ascenso de don Antonio Aguado a la de arquitecto mayor en propiedad; en esta atención a V. E. suplica que previos los informes y en atención a los méritos que lleva expuesto, sus conocimientos artísticos, patriotismo, y la buena conducta que ha observado en los seis años de opresión, como hará constar en debida forma en caso necesario tenga la bondad conferirle la tenencia que resulta vacante: gracia que espera recibir de la notoria justificación de V. E. cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid, 31 de mayo de 1814.

Excmo. Sr. (Firmado) Vicente Sancho.»

«Excelentísimo Señor:

Don José Joaquín de Trocóniz, arquitecto de la Real Academia de San Fernando, natural y vecino de esta heroica Villa, con el debido respeto hace presente a V. E. que mediante haber sido nombrado arquitecto mayor don Antonio

Aguado resulta vacante la plaza de teniente que tenía, y concurriendo en el exponente las circunstancias, mérito, pericia y capacidad para desempeñar cualquiera de los asuntos que en la profesión se pongan a su cuidado; como lo tiene demostrado en los distintos ejercicios públicos generales, y particulares con que ha sido condecorado por la Real Academia; cuyas certificaciones presentará en caso necesario; y habiendo sido su conducta política, durante la dominación enemiga, de las mas acendradas en patriotismo, y fidelidad, sin haber querido intervenir jamás en ningún asunto, no solo del gobierno intruso pero ni de sus partidarios; pues siempre prefirió perecer, antes que ser infiel a su legítimo soberano, y patria; en esta atención a V. E. suplica que teniendo en consideración lo expuesto, y previos los informes que V. E. estime convenientes se sirva atender su solicitud teniéndole presente concediéndole el nombramiento de teniente de arquitecto mayor, cuyo cargo ofrece desempeñar con el celo y desinterés que le caracteriza, en lo que además de... Madrid, 5 de junio de 1814.

(Firmado) José Joaquín Trocóniz.»

«Excelentísimo Señor:

Don Manuel de la Peña y Padura arquitecto y académico de mérito de la Real Academia de San Fernando, a V. E. hace presente con el mayor respeto, que hallándose vacante la tenencia de arquitecto de esta heroica Villa por ascenso de don Antonio Aguado a la de arquitecto mayor y que el exponente ha contraído desde el incendio de la Plaza (Mayor) varios méritos, al lado siempre de su dignísimo maestro el señor Don Juan de Villanueva, y de haber sido propuesto en segundo lugar para la vacante de don Francisco Sánchez, como todo consta a V. E. y que no refiere más por no molestar su atención; por tanto suplica a V. E. se digne por un efecto de su benevolencia y bien acreditada justificación dicha plaza de teniente de arquitecto mayor en lo cual recibiría especial merced. Madrid, 23 de junio de 1814.

Excmo. Sr. (Firmado) Manuel de la Peña y Padura.»

«Excelentísimo Señor:

Don Juan Antonio Cuervo, teniente director de la Real Academia de San Fernando, vecino de esta Villa, tiene el honor de servir a V. E. desde hace más de treinta y cuatro años con motivo de estar al lado del arquitecto mayor que fue don Ventura Rodríguez, veintisiete de los cuales tuvo el primer destino conferido por ese heroico cuerpo, siguiendo en otros y en el de arquitecto mayor en el tiempo y época que V. E. tuvo por conveniente; en lo que procuró llevar sus deberes, y desempeñar asuntos de consideración e intereses a tan respetable cuerpo, acreditando en todos la integridad que resultará en los libros de acuerdos de ese ilustre Cuerpo, los que no repite ni singulariza alguno de ellos, por no molestar su atención, solicita en el día llamarla para la pretensión que se propone, reiterándole las gracias que en oficio de 23 de enero del presente año el manifestó, y pide que tenga presente, suplicando a V. E. le amplíe las facultades en su destino, considerándole útil para desempeñar los ramos de arquitectura que abraza, para lo que comprende serle honra el nombramiento de teniente de arquitecto mayor, que se halla vacante, y le han obtenido sus predecesores unido al actual destino que hoy desempeña; y respecto que con esto recibirá el mayor honor y V. E. acreditará más y más su justificación a V. E. suplica rendidamente se sirva nombrarle teniente de arquitecto mayor, vacante por promoción de don Antonio Aguado, en lo que recibiría especial favor. Madrid, 30 de junio de 1814.

Excmo. Sr. (Firmado) Juan Antonio Cuervo.»

«Excelentísimo Señor:

La Comisión que suscribe, enterada de lo que producen en las adjuntas cinco solicitudes los arquitectos Elías de Villalobos, don José Joaquín de Trocóniz, don Manuel de la Peña y Padura, don Juan Antonio Cuervo, y el Maestro de Obras don Vicente Sancho, deseosos de obtener la tenencia de arquitecto mayor de V. E. que se halla vacante respectiva a las obras civiles e hidráulicas en auxilio del principal y cuanto le ordene y encargue por el Ayuntamiento, sus comisiones, y señores comisarios acerca de tales motivos y sus incidencias, prescindiendo de cuanto en particular cada uno expone para ello, así como de sus prendas y talentos, facultativos, pues en los cinco halla idoneidad, probidad, y suficiencia, para fijar su consideración en el arquitecto don Manuel de la Peña y Padura mediante las más atendibles cualidades de haber merecido la atención de su maestro don Juan de Villanueva arquitecto y fontanero mayor que fue del Rey y de V. E. y los particulares méritos de desempeño en las urgencias públicas en la bien conocida y sensible del incendio de la Plaza Mayor donde fue uno de los profesores de más asidua asistencia entendiéndose por disposición del mismo Villanueva con los ingenieros que comisionó para el auxilio de tan desgraciado accidente su jefe el excelentísimo señor don Francisco Sabatini, creyéndole la Comisión más apto y proporcionado que otros para la opción del destino, que podrá ser dotado como el teniente del ramo de Limpiezas con cuatrocientos ducados anuales en excusa de toda percepción por la asistencia a las obras de Madrid... Madrid, 27 de julio de 1814.

(Firmado) Santiago de las Rivas,
Ramón de Angulo y
Santiago Gutiérrez.»

Doc. II-21.—«Carta de Juan Antonio Cuervo» (A.A.S.F.: 1-43) Ms. (Cap. II, nota 158).

«Juan Antonio Cuervo natural de la Ciudad de Oviedo Principado de Asturias de edad de 31 años, y profesión de Arq.: representa a V. E. haver diez años cursado en esta Rl. Academia a la que mereció varias ayudas de costa, y dos premios de segundos en primera y segunda clase en los concursos generales, del año de 81 y 84 asistiendo asimismo sin intermisión alguna como que subsistía en su misma casa al estudio del Director Dn. Ventura Rodríguez quien movido de piedad por ver al que representa sin medio alguno, le fomentó y alimentó hasta su fallecimiento, continuando con igual beneficio su sobrino el Director Dn. Manuel Martín Rodríguez actual Mtro. del que representa, quienes le han confiado las medidas de varias obras a que procuró asistir: y que puntualmente asiste desde principio del curso del año anterior, al estudio de Mathemática que en esta Acad. enseña el Director Dn. Josef Moreno. Haviendo precedido a todo esto diez años de práctica en las obras que se han ofrecido en aquel Principado, como la de la Capilla del Ospicio de aquella Ciudad que se construyó según diseños del Director Dn. Ventura Rodríguez, direcciones de caminos y construcciones de Puentes siendo tb. aparejador de la obra que seguía en el Santuario de Covadonga quando sucedió el incendio y dirigió algunas cosas que allí se ofrecieron y vio el Director Dn. Manuel Martín Rodríguez. En cuya atención a que completa diez años de theorica y diez de práctica en la facultad y ningún medio para subsistir sino consigue el fin de sus estudios y obgeto de sus tareas que es y fue el titulo de Académico de esta Real de San Fernando.

A. V. E. suplica se digne admitirle al examen que prescriben los estatutos de ella.

Madrid, 28 de enero de 1788.
(firmado) J. Antonio Cuervo.»

Doc. II-22.—«Sobre que el arquitecto mayor Don Antonio López Aguado, y su Teniente Don Juan Antonio Cuervo continúen en sus destinos, según se hallaban en Marzo de 1820» (A.S.A.: 1-41-36) Ms. (Cap. II, nota 172).

«Excmo. Sr.:

D. Juan Antonio Cuervo, Arquitecto que tuvo el honor de servir a V. E. en los barios destinos que le ha confiado por espacio de treinta años, con el debido respeto hace presente a V. E. q. hizo dimisión de ellos al anterior gobierno por una justa causa que la razón y justicia le proporcionaron, y deseando concluir sus cortos días en los destinos que la providencia y el favor de V. E. me ha dispensado.

Suplico se sirba si lo tuviese a bien disponer que continúe en los indicados destinos en los que recibirá favor.

Madrid, 27 de mayo de 1823.

(firmado) Juan Antonio Cuervo.»

Doc. II-23.—«Carta del arquitecto Pedro Avila» (A.S.A.: 2-187-38) Ms. (Cap. II, nota 218).

«Don. Pedro Avila, Arquitecto de los aprobados en esta Corte por la Real Academia de San Fernando, con la veneración debida a V. E. hace presente, tiene noticia de q. se van a proveer plazas de tenientes mayores de arquitectos de esta Corte, y hallándose el q. expone con los conocimientos necesarios para su desempeño:

A V. E. suplica que (previos los correspondientes informes de su capacidad y conducta) se le agracie con una de ellas, en lo que acreditará su celo y desinterés; en lo qual recibirá particular gracia y merced.

Madrid, 24 de julio de 1814,

Excmo. Sr. (Firmado) Pedro Avila.»

Doc. III-1.—«El Arquitecto Mayor, participando al Ayuntamiento los honores de Intendente con que S. M. se ha servido agradecerle» (A.S.A., Leg. 1-171-32) Ms. (Cap. III, nota 14).

«Excmo. Sr. Con fecha 7 del corriente el Excmo. Sr. Secretario del Despacho de Hacienda me comunica la Rl. Orden siguiente:

S. M. la Reyna Gobernadora se ha servido dirigir al Sr. Governador del Consejo Supremo de Hacienda con fecha de antes de hayer un Rl. Decreto del tenor siguiente: «Atendiendo a los méritos, servicios, y circunstancias de D. Francisco Javier de Mariátegui, Capitán retirado del Rl. Cuerpo de Ingenieros y Arquitecto Mayor de Madrid, he tenido a bien concederle el honor de Intendente de Provincia en nombre de mi Augusta hija la Reyna D.^a M.^a Isabel 2.^a, tendrase entendido en el Consejo de Hacienda, y se dispondrá lo conveniente a su cumplimiento; está rubricado de la Rl. mano...

Madrid 7, enero 1834...

(firmado) Francisco Javier de Mariátegui.»

Doc. III-2.—«Festejos por el Matrimonio de la Reina N. S.^a. Decoración de la fachada principal de la iglesia del Buen Suceso» (A.S.A., Leg. 4-86-48) Ms. (Capítulo III, nota 31).

«Condiciones para el ajuste de todo coste de la decoración que ha de hacerse en la fachada principal de la iglesia del Buen Suceso.

- 1.^a La fachada de esta iglesia se decorará conforme al diseño formado por el arquitecto de Villa y aprobado por la comisión de espectáculos, cuya principal decoración consiste en un pórtico de cuatro columnas de orden corintio, dos pilastras correspondientes a las columnas de ángulo de dicho pórtico, y dos en los ángulos de las fachadas.
- 2.^a El zócalo, sobre que ha de sentarse el pórtico, se formará de madera de a diez, cubierto de tabla de a siete, y la escalinata se construirá con peldaños de tabla de la misma clase.
- 3.^a Las cuatro columnas que forman el pórtico se colocarán aisladas a la distancia que marca la planta del diseño: estarán formadas de listones y dogas de tabla y formadas de lienzo, los capiteles y basas serán de yeso o pasta de cartón: las pilastras de los ángulos serán de bastidores forrados de lienzo y sus basas y capiteles como las de las columnas.
- 4.^a El esqueleto o armazón del pórtico y fachada se formará con sesmas apresetadas, con sus correspondientes cadenas y puentes del mismo marco: los alquitrabes, frisos y frontón con sesmas cochadas: las molduras de las cornisas abultadas con listones acomodados al perfil de las mismas: el resto de la decoración será de bastidores forrados de lienzo.

Madrid 21 de septiembre de 1846.

(firmado) Juan Pedro Ayegui.»

Tras unas modificaciones de Mesonero Romanos, el arquitecto Ayegui rehace las condiciones, siendo notable tan sólo el cambio introducido en la primera:

«1.ª La fachada de esta iglesia se decorará conforme al diseño formado por el arquitecto de Villa y aprobado por la comisión de espectáculos, cuya principal decoración consiste en un pórtico de seis columnas del orden dórico y cuatro pilastras en el interior.

Madrid, 23 de septiembre de 1846.
(firmado) Juan Pedro Ayegui.»

Doc. III-3.—«Memoria presentada a la Academia de San Fernando, por Matías Modesto Laviña, y aprobada el 4 de noviembre de 1849» (A.A.S.F., Leg. 1-44) Impreso (Cap. III, nota 72).

«...De aquí se sigue la necesidad de estudiar separadamente los estilos diversos que observamos en los monumentos egipcios, indios, griegos, etruscos, romanos, bizantinos, y los de los siglos posteriores, desde el renacimiento hasta nuestros días, eligiendo al efecto los ejemplares que han sido recibidos con más aceptación...»

Doc. III-4.—Francisco Enriquez y Ferrer: Originalidad de la arquitectura árabe. Discurso leído en la Real Academia de San Fernando, el 11 de diciembre de 1859. Se reproducen a continuación algunos fragmentos de la contestación de José Caveda (Cap. III, nota 166).

«Señores: El discurso que acabais de escuchar... si por una parte nos ofrece nuevas pruebas de la inteligencia de su autor, viene por otra a poner de manifiesto una de las conquistas más apreciadas de la filosofía en la época de progreso que alcanzamos. Tal es el eclecticismo de las artes; la emancipación del talento creador que las cultiva, subordinado hasta ahora al espíritu de escuela y al rigorismo de una autoridad inflexible. Aherrojada la inspiración, ceñida a un círculo harto mezquino por un clasicismo intolerante y severo que erigió en dogmas hasta las aprensiones de su inexorable rigidez, solo el mundo romano se presentaba como digno de estudio; solo en los momentos de los Césares, con sus masas imponentes y sus vastas proporciones y su majestad sublime, se pretendía encontrar el modelo perfecto de la grandiosidad y la belleza. Fuera de las proporciones de Vitrubio y Paladio, no había en el concepto de los preceptistas más que la licencia, el abuso, el capricho subordinando a la razón, la barbarie que llamaba ciencia su corruptora libertad, y principios ciertos y seguros los delirios de una imaginación enfermiza y extraviada.

Atenas y Roma, sus ruinas colosales admiradas de cien generaciones y enriquecidas con los despojos del mundo entero, hé aquí el arte, su enseñanza; su gloria; la vocación del artista sin libertad para concebir, sin elección para imitar...

Por fortuna la arqueología y la historia vinieron al fin a emancipar el arte de tan dura servidumbre. Al desvanecer las tinieblas que cubrían la edad media, aparecen por vez primera aquellas nacionalidades robustas y fecundas, de donde, como un manantial rico y purísimo, brotan las actuales llenas de vida, animadas por el espíritu de la libertad y de elementos tan diversos como son diferentes las regiones de la tierra...»

BIBLIOGRAFIA

FUENTES MANUSCRITAS

Se hace referencia aquí a los títulos generales de los grupos y secciones consultadas en los distintos archivos, dejando para las notas que acompañan al texto el detalle de la signatura.

Archivos de la Secretaría del Ayuntamiento y del Corregimiento de Madrid (ambos archivos guardan idéntica organización):

- Grupo I. Acontecimientos políticos.
- Grupo II. Actos religiosos y lugares sagrados.
- Grupo V. Beneficencia,
- Grupo VI. Calamidades públicas.
- Grupo VIII. Comercio e industria.
- Grupo X. Diversiones públicas.
- Grupo XI. Empleados fuera de las oficinas centrales.
- Grupo XII. Fincas urbanas.
- Grupo XIII. Fincas rústicas.
- Grupo XV. Instrucción pública.
- Grupo XVI. Obras municipales.
- Grupo XVII. Obras particulares.
- Grupo XIX. Sección de planos.
- Grupo XXII. Servicios a la población.

Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando:

- Académicos de mérito por la Arquitectura desde 1756 a 1846 (llega hasta 1880).
- Académicos de honor desde 1753 a 1857.
- Académicos honorarios nacionales y extranjeros, según los Estatutos de 1873 que hoy rigen. Propuestas. Nombramientos.
- Actas impresas de las juntas públicas y distribución de premios, celebradas por la Academia desde 1752 a 1832.
- Libros de Actas de la Comisión de Arquitectura.
- Arquitectos (varios conceptos).
- Biografías.
- Enseñanza de las Bellas Artes.
- Escuela Especial de Arquitectura.
- Reglamentos y disposiciones relativas al ejercicio de las Bellas Artes y examen de Arquitectos y Maestros de obras.
- Sección de Bellas Artes (planos y «academias»).

REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIODICAS

Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña. Barcelona, 1903-1918.
Archivo Español de Arte. Madrid, 1940 ss.
Arquitectura. Madrid, 1918-1936; 1959 ss.
Arquitectura y Construcción. Barcelona, 1899-1916.
La Arquitectura Española. Madrid, 1866.
Arte de España. Madrid, 1862-1869.
Arte Español. Madrid, 1912 ss.
Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1881-1933.
La Ciudad Lineal. Chamartín de la Rosa (Madrid), 1897-1932.
Goya. Madrid, 1954 ss.
Gran Vía. Madrid, 1893-1895.

Hogar y Arquitectura. Madrid, 1955 ss.
La Ilustración Artística. Barcelona, 1882-1916.
La Ilustración Española y Americana. Madrid, 1869-1921.
Ilustración de Madrid. Madrid, 1870-1872.
El Museo Universal. Madrid, 1857-1869.
Resumen de Arquitectura, 1876-1900,
Revista de Ideas Estéticas. Madrid, 1943 ss.
Revista de Madrid. Madrid, 1838-1845.
Revista Nacional de Arquitectura. Madrid, 1941-1958.
Revista de Obras Públicas (Colección de Memorias y Documentos). Madrid, 1855-1873.
Revista de la Sociedad Central de Arquitectos. Madrid, 1876-1898.
Semanario Pintoresco Español. Madrid, 1836-1857.
Villa de Madrid. Madrid, 1957 ss.

OBRAS GENERALES

a) Arquitectura europea del siglo XIX.

A modo de orientación se incluyen aquí una serie de obras recientes sobre arquitectura del siglo XIX que consideramos básicas, donde el lector podrá encontrar, a su vez, abundante bibliografía sobre otros aspectos más particulares.

BENEVOLO, LEONARDO: *Historia de la Arquitectura Moderna*, 2 vols., Madrid, 1963.
 BORSI, FRANCO: *L'Architettura dell'Unità d'Italia*, Florencia, 1966.

COLLINS, PETER: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, 1970.

FRANCASTEL, PIERRE: *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Valencia, 1961.

FRANÇA, JOSE AUGUSTO: *A Arte em Portugal no século XIX*, 2 vols., Lisboa, 1967.

FOURNEAUX JORDAN, ROBERT: *Victorian Architecture*, Harmondsworth, 1966.

GIEDION, SIGFRIED: *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Barcelona, 1968 (contiene las ediciones posteriores a la edición de 1941).

HITCHCOCK, HENRY-RUSSELL: *Architecture nineteenth and twentieth centuries*, Harmondsworth, 1958 (esta obra contiene una bibliografía casi exhaustiva hasta el año de su publicación, si bien no dice absolutamente nada referente a la arquitectura española del siglo XIX, a excepción de Gaudí).

HOWARTH, THOMAS: *Nineteenth and Twentieth century architecture*, tomo V de la *Simpson's History of Architectural Development*, Londres, 1964.

MEEKES, CARROL L. V.: *Italian Architecture, 1750-1914*, New Haven-Londres, 1966.

b) Arquitectura española del siglo XIX.

La bibliografía existente sobre este tema es mínima, reduciéndose a unas breves páginas dentro de obras generales. Los dos trabajos básicos —dentro de su brevedad— de los que han surgido todos los demás se deben a Caveda y Loredó.

CAVEDA, JOSE: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*, 2 vols., Madrid, 1867.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Arte del siglo XIX*, Madrid, 1966 (vol. XIX de la colección «Ars Hispaniae»).

JIMENEZ PLACER, FERNANDO: *Historia del Arte Español*, 2 vols., Barcelona, 1955.

LOREDO, ROMAN: «La arquitectura», en el tomo VI de la *Historia del Arte*, de Woerman, Madrid, 1925.

LORENTE JUNQUERA, MANUEL: «La evolución arquitectónica en España en los siglos XVIII y XIX», en *Arte Español*, 1947.

- LOZOYA, MARQUES DE: *Historia del Arte Hispánico*, tomo V, Barcelona, 1949.
- PARIS, PIERRE: «L'Art en Espagne et en Portugal de la fin du XVIII^e siècle à nos jours», cap. XIX de la *Historia del Arte*, dirigida por A. Michel, tomo VIII, 2.^a parte, París, 1926.
- SELVA, JOSE: *El arte en España durante los Borbones*, Barcelona, 1943.

c) Arquitectura del siglo XIX en Madrid.

Menos se ha escrito aún sobre este amplio tema. Tan sólo se pueden citar aquí dos artículos de gran interés, aunque breves, por ser los que más se acercan al tema del presente trabajo.

CABELLO Y LAPIEDRA: «Madrid y sus arquitectos en el siglo XIX», en *Resumen de Arquitectura*, núms. 2 y 3, 1901.

GONZALEZ AMEZQUETA, ADOLFO: «La arquitectura madrileña del ochocientos», en *Hogar y Arquitectura*, núm. 75, 1968.

d) Obras varias sobre Madrid.

No obstante, se pueden consultar con provecho algunas obras sobre Madrid, que incluyen datos de interés en relación con la arquitectura del siglo XIX. Sería imposible citar todas las guías, descripciones, viajes, etc., que dan noticia de edificios madrileños de este momento, para lo cual puede consultarse la obra de José Luis Oliva Escribano (*Bibliografía de Madrid y su provincia*, 2 vols., Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1967-1969), sin embargo, recogemos las que estimamos más significativas.

BAZTAN, FRANCISCO: *Monumentos de Madrid*, Madrid, 1959.

CALVERT, ALBERT F.: *Madrid. An historical description and handbook of the Spanish Capital*, Londres, 1909.

CHUECA GOITIA, FERNANDO: *Arte en España. Madrid y Sitios Reales*, Barcelona, 1958.

— *El semblante de Madrid*, Madrid, 1951.

FERNANDEZ DE LOS RIOS, ANGEL: *Guía de Madrid*, Madrid, 1876,

FLORES, C., y AMANN, E.: *Guía de la Arquitectura de Madrid*, Madrid, 1967.

MADOZ, PASCUAL: *Diccionario Geográfico de España*, tomo X, Madrid, 1850 (artículo «Madrid», págs. 520-1121).

MESONERO ROMANOS, RAMON DE: *El Antiguo Madrid*, Madrid, 1831.

— *Manual de Madrid*, Madrid, 1833.

— *Nuevo Manual histórico-topográfico-estadístico y descripción de Madrid*, Madrid, 1854.

— *El Antiguo Madrid, paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta Villa*, Madrid, 1861.

— *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, Madrid, 1880.

PEÑASCO, H., y CAMBRONERO, C.: *Las calles de Madrid*, Madrid, 1889.

QUADRADO, J. M., y FUENTE, VICENTE DE LA: *Castilla la Nueva*, tomo I, Barcelona, 1885.

RINCON Y LAZCANO, JOSE: *Historia de los Monumentos de la Villa de Madrid*, Madrid, 1909.

OBRAS PARTICULARES

CAPITULOS I Y II

ALCALA GALIANO, ANTONIO: *Memorias: Recuerdos de un anciano*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1955.

ANGULO INIGUEZ, DIEGO: *La arquitectura neoclásica en Méjico*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1952.

- ANONIMO: «Notizie intorno il modello di un gruppo da scolpirsi del cav. Antonio Solá, académico di S. Luca», *Giornale Arcádico*, tomo XIV, p. I, Roma, 1822.
- BARCIA, ANGEL: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906.
- BARRA, FRANCISCO JAVIER: *Proyecto y memoria sobre la conducción de aguas a Madrid*, Madrid, Imprenta Real, 1832.
- BIVIER, MARIE-LOUISE: *Le Paris de Napoléon*, París, 1963.
- (Catálogo): *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*, Madrid, 1926.
- CHUECA GOITIA, F.: «Los arquitectos neoclásicos y sus ideas estéticas», *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 2, abril-junio, 1943.
- «Goya y la arquitectura», *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 5, 1946, págs. 431-448.
- «José Bonaparte y Madrid», *Villa de Madrid*, año II, núm. 6, 1950, págs. 46-52.
- «Hospital General de Madrid», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CLXIV, cuad. II, 1969.
- CHUECA, F., y DE MIGUEL, C.: *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, 1949.
- (Descripción): *Descripción del Cenotafio erigido para las reales exequias de la Reina Nuestra Señora D.^a María Isabel de Braganza, celebradas el 2 de marzo de 1819 en la iglesia del Real Convento de San Francisco el Grande, de esta Corte; inventado y dirigido, de orden de S. M. Católica el Sr. D. Fernando VII, por su arquitecto Mayor D. Isidro Velázquez*, Madrid, 1819.
- (Descripción): *Descripción del Cenotafio erigido para las reales exequias de la Reina Nuestra Señora D.^a María Josefa Amalia de Sajonia, celebradas en el día 28 de julio en la iglesia del Real Convento de San Francisco el Grande de esta Corte, inventado y dirigido de orden de S. M. Católica el Señor D. Fernando Séptimo por su arquitecto mayor D. Isidro Velázquez*, Madrid, 1829.
- DIANA, MANUEL J.: *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Madrid, 1949.
- (Distribución): *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 27 de marzo de 1832*, Madrid, 1832.
- EZQUERRA DEL BAYO, JOAQUIN: «La Alameda de Osuna», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, tomo III, 1926, págs. 56-66.
- GALLEGO, JUAN NICASIO: «Inscripciones del Monumento del Dos de Mayo», *Revista de Madrid*, 2.^a serie, tomo II, Madrid, 1831, págs. 341-354.
- GONZALEZ DIAZ, ALICIA: «El cementerio español en los siglos XVIII y XIX», *Archivo Español de Arte*, núm. 171, 1970, págs. 289-320.
- IÑIGUEZ, FRANCISCO: «El arquitecto Martín López Aguado y la Alameda de Osuna», *Archivo Español de Arte*, núm. 70, 1945, págs. 219-228.
- LA FUENTE FERRARI, ENRIQUE: «Sobre la Casa del Labrador y el arquitecto D. Isidro González Velázquez», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 25, 1933, págs. 68-71.
- LOPEZ OTERO, MODESTO: «Los académicos arquitectos del tiempo de Goya», *Revista Nacional de Arquitectura*, núms. 58-59, 1946, págs. 225 y ss.
- «D. Isidro González Velázquez (1765-1840)», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 85, 1949, págs. 43-47.
- LORENTE, MANUEL: «Antonio López Aguado (1764-1831)», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 86, 1949, págs. 91-94.
- LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España... ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, Madrid, 1829.

(Manifiesto): *Manifiesto de los públicos festejos preparados por la M. N., M. L. y M. H. Villa de Madrid, para solemnizar la Jura de la Serenísima Señora Princesa Doña María Isabel Luisa de Borbón*, Madrid, Imprenta calle del Amor de Dios, 1833.

MARTINEZ DE LA TORRE, FAUSTO, y ASENSIO, JOSEPH: *Plano de la Villa y Corte...*, Madrid, Imprenta de don Joseph Doblado, 1800.

MORENO VILLA, JOSE: «Proyecto arquitectónico de Goya», *Arquitectura*, núm. 110, 1928, págs. 199-201.

— «Planos inéditos de D. Isidro Velázquez para una iglesia en La Isabela», *Arquitectura*, núm. 154, 1932, págs. 35-40.

— «Proyectos y obras de Don Isidro Velázquez. Sus trabajos en El Pardo», *Arquitectura*, núm. 155, 1932, págs. 69-76.

— «Proyecto de Isidro Velázquez para la Plaza de Oriente», *Arquitectura*, núm. 156, 1932, págs. 100-109.

MOYA BLANCO, LUIS: *Ideas en la arquitectura madrileña en la época de Napoleón*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.

NAVASCUES PALACIO, PEDRO: «Antonio López Aguado, arquitecto mayor de Madrid {1764-1831}», *Villa de Madrid*, núm. 33, 1971, págs. 84-89.

OCHOA, EUGENIO DE: «D. Custodio Teodoro Moreno», *El Artista*, tomo III, 1836, págs. 151-153.

ONOFRIO, CESARE: *Gli Obelischi di Roma*, Roma, 1967 (2.ª ed.).

PARDO CANALIS, ENRIQUE: «Aportación documental en torno a un cenotafio (1829)», *Arte Español*, tomo XVII, 1947, págs. 87-93.

— «Cinco cenotafios reales de 1819 a 1834», *Arte Español*, tomo XVII, 1949, páginas 161-164.

— «Proyectos de monumentos conmemorativos en Madrid, de 1820 a 1836», *Archivo Español de Arte*, núm. 103, 1953, págs. 215-235.

— *Escultura neoclásica española*, Madrid, Col. Artes y Artistas, 1958.

— *Registro de Matrícula de la Academia de San Fernando, 1725-1815*, Madrid, 1967.

RINCON LAZCANO, JOSE: «Regreso a España de José I en 1811 y obsequios dispuestos a su entrada en Madrid», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, tomo I, 1924, págs. 493-501.

SALTILLO, MARQUES DE: «Casas madrileñas del siglo XVIII y dos centenarias del siglo XIX», *Arte Español*, 1948, págs. 13-60.

SEBASTIAN, SANTIAGO: «Arquitectura provisional neoclásica en Madrid», *Archivo Español de Arte*, núm. 178, 1972, págs. 167-171.

TORROJA, J. M.: «El plano fotogramétrico del Puente de Toledo», *Arquitectura*, núm. 95, 1927, págs. 91-98,

YERRO, LUIS MARTIN: *Historia y descripción de la posesión titulada de Buena Vista, o del Ministerio de la Guerra*, Madrid, 1884.

CAPITULO III

A. L. A.: «Palacio de Biblioteca y Museos», *Resumen de Arquitectura*, junio de 1893.

ALBO, MARIANO DE: *Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyecto de ensanche de la Puerta del Sol*, Madrid, 1857.

AMADOR DE LOS RIOS, RODRIGO: «Madrid, en 1833», *La España Moderna*, 1906, págs. 17-48.

Anónimo: «Galerías cubiertas», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 29, 16 de octubre de 1836, págs. 233-235.

— «Galería cubierta y mercado de San Felipe Neri», *Semanario Pintoresco Español*, 2.ª serie, tomo II, 19 de abril de 1840, págs. 124-125.

- *Ideas generales sobre el proyecto del Canal de Isabel II y memorias referentes al estado de las obras de 1852 a 1865*, Madrid, Imprenta Aguado, 1853-1866.
- CABELLO Y LAPIEDRA: «El Marqués de Cubas. Necrología», *Arquitectura y Construcción*, núm. 46, 1899, págs. 21 y ss.
- CASTRO, C. M. DE: *Apuntes acerca de los empedrados de Madrid*, Madrid, Imprenta de D. José C. de la Peña, 1857.
- *Memoria descriptiva del anteproyecto de ensanche de Madrid firmado por el Inspector de Distrito del Cuerpo de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos... aprobado por Real decreto de 19 de julio de 1860*, Madrid, Imprenta de D. José de la Peña, 1860.
- *Memoria del anteproyecto del ensanche de Madrid, con un plano del mismo*, Madrid, 1862.
- CAVEDA, JOSE: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, 1848.
- CERDA, ILDEFONSO: *Cuatro palabras sobre las dos palabras que D. Pedro Pascual de Uhagón ha dirigido a los propietarios de los terrenos comprendidos en la zona del Ensanche de Madrid, dirigidos a los mismos*, Madrid, Imprenta de Benigno Carranza, 1861.
- CORRAL, JOSE DEL: *Los comentarios de las Sacramentales*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.
- *El Palacio de Abrantes (1652-1968)*, Madrid, 1968.
- DAGUILLON, J. G.: *Memoria presentada a S. M. Doña Isabel II, sobre diversos proyectos de creación de nuevos caminos, paseos, alamedas, calles, plazas y «squares» en Madrid y en sus inmediaciones*, Bruselas, Imprenta Delforse, 1862.
- (Descripción): *Descripción del catafalco erigido en la iglesia del Real Monasterio de San Gerónimo de esta Corte. Por disposición de la Diputación permanente de la Grandeza de España para las Exequias que hizo la clase por el alma del Señor Don Fernando 7.º (Q.E.G.E.) el día 6 de octubre de 1834*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Mateis Muñoz, 1834.
- GREGORIO, E. G. DE: «Las Casas de San Felipe», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 94, 7 de diciembre de 1846, págs. 385-387.
- JAREÑO, FRANCISCO: *De la arquitectura policrómata*. Discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, leído el 6 de octubre de 1867, Madrid, 1867.
- LAVIÑA, MATIAS: *La Catedral de León*, Madrid, 1876.
- LEON Y RICO, E.: «El Colegio de San Carlos», *Semanario Pintoresco Español*, número 25, 23 de junio de 1844, págs. 193-194.
- LOPEZ OTERO, MODESTO: «La nueva Escuela de Arquitectura en la Ciudad Universitaria», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 20, 1943, págs. 296 y ss.
- «La arquitectura de 1844», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 38, 1945, páginas 58-63.
- «D. Matías Laviña Blasco», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 83, 1948, página 465.
- LOPEZ OTERO, MODESTO: «Don Aníbal Alvarez Bouquel», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 83, 1948, pág. 465.
- LORENTE, MANUEL: «D. Narciso Pascual y Colomer», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 81, 1948, págs. 362-363.
- «Don Francisco de Cubas (1826-1899)», *Revista Nacional de Arquitectura*, número 81, 1948, pág. 364.
- LOZOYA, MARQUES DE: «Isabel II y su Canal», *Villa de Madrid*, año II, núm. 7 (s. a.), págs. 4-10.
- (Manifiesto): *Manifiesto de los públicos festejos preparados por la M. N., M. L. y M. H. Villa de Madrid, para solemnizar la Jura de la Serenísima señora Princesa*

- Doña M.^a Isabel Luisa de Borbón, Madrid, Imprenta Calle Amor de Dios, num. 14, 1833.
- MARTIN, V.: «Reforma de la Puerta del Sol», *Revista de Obras Públicas*, tomo VII, núms. 5, 7, 8, 11, 14, 16, 18 y 20, 1859, págs. 53, 77, 89, 125, 164, 185, 213 y 237.
- MARTINEZ, PABLO: *Memoria dirigida al Excmo. Sr. Ministro de Gobernación, por representante de los comerciantes e industriales a quienes afecta la reforma de la Puerta del Sol*, Madrid, 1856.
- (Memoria): *Memoria histórico-descriptiva del nuevo Palacio del Congreso de los Diputados, publicada por la Comisión del Gobierno Interior del mismo*, Madrid, 1856.
- MESONERO ROMANOS, RAMON DE: «Los jardines reservados del Retiro», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 27, 5 de julio de 1840, págs. 209-212.
- *Proyecto de mejoras generales de Madrid...*, Madrid, Imprenta de Agustín Espinosa y Compañía, 1846.
- *Memoria explicativa del Plano general de mejoras*, Madrid, Imprenta de Agustín Espinosa, 1849.
- NAVASCUES PALACIO, PEDRO: «Proyectos del siglo XIX para la reforma urbana de la Puerta del Sol», *Villa de Madrid*, núm. 25, 1968, págs. 64-81.
- O. Y B.: «Necrología de Lucio del Valle», *La Ilustración Española y Americana*, núm. VI, 1875, pág. 3.
- (Obligaciones): *Obligaciones de los arquitectos nombrados por el Excmo. Ayuntamiento Constitucional para el servicio de esta M. H. Villa*, Madrid, Imprenta de D. L. Amarita, 1836.
- OSSORIO Y BERNARD, M.: *Viaje critico alrededor de la Puerta del Sol*, Madrid, 1847.
- OWEN JONES: *Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra, from drawings taken on the spot in 1834 and 1837*, London, 1842 (2 vols.).
- PARDO CANALIS, ENRIQUE: «Cinco cenotafios reales de 1819 a 1834», *Arte Español*, tomo XVII, 1949, págs. 161-168.
- *El Palacio de las Cortes*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.
- PEREZ MATEOS, FRANCISCO (LEON ROCH): *La Villa y Corte de Madrid, en 1850*, Madrid, 1927.
- PRIETO Y PRIETO, MANUEL: «El Museo Antropológico», *La Ilustración Española y Americana*, núms. XVII, XVIII y XIX, 1875.
- (Programa): *Programa llamado licitadores a la empresa de traída de aguas a Madrid. Papeles sobre el particular del Ilmo. Sr. D. José Mariano Vallejo, proposiciones presentadas a consecuencia de dicho programa, informe del Sr. D. Pablo de Pozas síndico del Excmo. Ayuntamiento Constitucional de esta capital y de su comisión especial para este objeto*, Madrid, Imprenta de la Sociedad de Operarios del mismo arte, 1845.
- R.: «Observatorio de Madrid», *El Museo Universal*, núm. 19, 6 de mayo de 1860, págs. 150-151.
- RAFOLS, J. F.: *El arte romántico en España*, Barcelona, 1954.
- REPULLES Y VARGAS, E. M.: «Necrología. El Marqués de Cubas», *Resumen de Arquitectura*, XXVI, núm. 2, 1889, págs. 13-15.
- ROSON, EDUARDO: *La Puerta del Sol*, Madrid (s. a.).
- RUIZ DE SALCES, ANTONIO: *Memoria correspondiente a los planos 1.º y 2.º formados para la reforma de las calles de Sevilla, Peligros y Clavel de esta Corte*, Madrid, 1862.
- RUTE, PELLON Y RODRIGUEZ, ACEBO Y PELLICER: *Plan de billetes de lotería para las obras de la Puerta del Sol*, Madrid, 1856.
- SALTILLO, MARQUES DEL: «Casas madrileñas del siglo XVIII y dos centenarias del siglo XIX», *Arte Español*, tomo XVII, 1948, págs. 13-59.

SERRANO FATIGATI, ENRIQUE: «Portadas artísticas de monumentos españoles... Portadas posteriores a 1800», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo XX, 1907, págs. 226-241.

TOME, PEDRO: *Obras de la Puerta del Sol*, Madrid, 1855.

(Urbana, La): *La Urbana, Sociedad Anónima para mejorar y ensanchar la población de Madrid*, Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, 1846.

CAPITULOS IV Y V

ADARO, EDUARDO: «La higiene en la construcción», conferencia pronunciada en la Sociedad Central de Arquitectos, el 30 de mayo de 1898, y recogida en parte en *Resumen de Arquitectura*, año XXVI, núm. 1, 1899.

ALMAGRO Y CARDENAS, A.: *Museo Granadino de Antigüedades árabes*, Granada, 1886 y 1893.

ALVAREZ Y CAPRA, LORENZO: *Influencia de la Arquitectura en las Sociedades*, Madrid, 1883.

— «La arquitectura en la Exposición Universal de París», *Resumen de Arquitectura*, año XXVI, núm. 4, 1900, págs. 64-66.

Anónimo: «El Nuevo Ministerio de Fomento», *La Ilustración Española y Americana*, núm. XXXVII, 8 de octubre de 1897, pág. 203.

— «La Exposición del IX Congreso de Higiene», en *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, Madrid, 1898.

— «Amador de los Ríos (Don Ramiro). Necrología», *Anuario de Arquitectos de Cataluña*, 1903, pág. 433.

— «D. Francisco Mendoza y Cubas. Necrología», *Anuario de Arquitectos de Cataluña*, 1909, pág. 267.

— «Urioste y Velada. Necrología», *Anuario de Arquitectos de Cataluña*, 1909, páginas 266-267.

— *Datos acerca de la Ciudad Lineal*, Madrid, Imp. de la Ciudad Lineal, 1911.

— «Alberto del Palacio», *Nueva Forma*, núm. 34, 1968, págs. 87-97.

APARICI, FEDERICO: *Elementos fundamentales de Construcción*, Madrid (s. a.).
— *Apuntes de Construcción*, Madrid, 1885-1886.

ARAGONESES, M. J.: «La Amistad (1845-1893) y la problemática de sus motivos cerámicos», *Arte Español*, 1959, págs. 138 y ss.

ARBOS Y TREMANTI, FERNANDO: *Transformaciones más culminantes de la arquitectura cristiana*. Discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, leído el 12 de junio de 1898, Madrid, 1898.

— *La Necrópolis*, Madrid, 1916.

ARIZAM, RAMON: «La torre Eiffel», *La Ilustración Española y Americana*, número XLII, 15 de noviembre de 1886, págs. 278-282.

AVALOS, SIMEON: *La enseñanza de la arquitectura*, Madrid, 1875.

AZCARATE, JOSE M.^a DE: «Valoración del gótico en la estética del siglo XVIII», *Cuadernos de la Cátedra Feijóo*, núm. 18, 1960, págs. 525-549.

BAÑOLAS Y PERARNAU, RAMON: *Palacio de Cristal Español*, Madrid, 1887.

BAUZAS, VICENTE: «Barrios Obreros», *La Ciudad Lineal*, núm. 23.

CABELLO Y LAPIEDRA: «Recepción pública del Excmo. Sr. D. Juan Bautista Lázaro, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Arquitectura y Construcción*, núm. 174, año XI, págs. 8 y ss.

— «Miguel de Olabarriá», *Arquitectura y Construcción*, núm. 142, 1904.

— «El Marqués de Cubas. Necrología», *Arquitectura y Construcción*, núm. 46, 1899, págs. 21 y ss.

- «Grases Riera», *Arquitectura y Construcción*, núm. 121, 1902, págs. 231 y ss.
- «Fort y Guyenet», *Arquitectura y Construcción*, año XII, núm. 198, 1909, págs. 4-9.
- «Juan de Madrazo y Kuntz», *Arquitectura y Construcción*, núm. 73, 1900.
- «Repullés y Vargas», *Arquitectura y Construcción*, 1922, pág. 94.
- «Urioste y el Pabellón de España en París, en 1900», *Resumen de Arquitectura*, núm. 3, 1899, págs. 32-33.
- «El Pabellón Español de la Exposición de París de 1900», *Arquitectura y Construcción*, núm. 48, 1899, págs. 53 y ss.
- CAMARA, JUAN BAUTISTA DE LA: «Julio Saracíbar», *Resumen de Arquitectura*, 1 de octubre de 1893, págs. 73-77.
- CASTELAR, EMILIO: «Proyecto de monumento a Cristóbal Colón ideado por el arquitecto D. Alberto de Palacio», *La Ilustración Española y Americana*, números XXXI, XXXII y XXXIII, 1891, págs. 93-103, 115-119 y 134-135.
- CASTELLANOS, SANTIAGO: «Emilio Rodríguez Ayuso», *Resumen de Arquitectura*, 30 de noviembre de 1891, págs. 81-82.
- COLLINS, G. R.; FLORES, C., y SORIA Y PUIG A.: *Arturo Soria y la Ciudad Lineal*, Madrid, 1968.
- CONTRERAS, RAFAEL: *La Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*, Madrid, 1885.
- *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba*, Madrid, 1878.
- CRUZADA VILLÁMIL: «Restauración de la catedral de León», *El arte en España*, 1863.
- CUBAS, MARQUES DE: *Consideraciones generales sobre arquitectura*, Madrid, 1870.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO: «El neomudéjar, última víctima de la piqueta madrileña», conferencia pronunciada en el Salón de Actos del Ministerio de la Vivienda, el día 6 de febrero de 1970.
- DOMENECH MONTANER, LUIS: «D. Arturo Mélida», *Anuario de Arquitectos de Cataluña*, 1903, págs. 439-443.
- «Enrique Fort», *Anuario de Arquitectos de Cataluña*, 1909, págs. 263-265.
- FERNANDEZ CASANOVA, ADOLFO: *El arte mauritano*. Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, leído el 12 de junio de 1892, Madrid, 1892.
- «Juan de Madrazo y sus obras», *Resumen de Arquitectura*, núm. 3, 1900, páginas 31-37.
- FERNANDEZ Y GONZALEZ, MODESTO: «La Escuela Modelo de Madrid», *La Ilustración Española y Americana*, núm. XVI, 30 de abril de 1884, págs. 274-275.
- FERNANDEZ DE LOS RIOS, ANGEL: *El futuro Madrid. Paseos mentales por la capital de España, tal cual es y tal cual debe dejarla transformada la revolución*, Madrid, 1868.
- FLORES, CARLOS: «Rodríguez Ayuso y su influencia en la arquitectura madrileña», *Hogar y Arquitectura*, núm. 67, 1966, págs. 50-63.
- GARCIA CABRERA, VICENTE: «Pascual Herraiz y Silo», *Arquitectura y Construcción*, núm. 133, agosto, 1903.
- GARRIGA MIRO, RAMON: «El modernismo en Madrid», *Arquitectura*, núm. 127, 1969, págs. 44-47.
- GOMEZ IGLESIAS, AGUSTIN: «La Montaña del Príncipe Pío y sus alrededores 1565-1907», *Villa de Madrid*, núm. 25, año VI, págs. 11-29 (s. a.).
- GONZALEZ, FERNAN: «La Nueva Bolsa», *La Ilustración Española y Americana*, número XVIII, 8 de mayo de 1893, págs. 304-305.
- ✗ GONZALEZ AMEZQUETA, ADOLFO: «Número dedicado a la arquitectura neomudéjar madrileña de los siglos XIX y XX», *Arquitectura*, núm. 125, 1969.

- GONZALEZ DEL CASTILLO, H.: «El VI Congreso Internacional de Arquitectura y la Ciudad Lineal», *La Ciudad Lineal*, núm. 177, 10 de octubre de 1903.
- «La arquitectura en la Ciudad Lineal», *La Ciudad Lineal*, núm. 179, 30 de octubre de 1903.
- GUIA: *Guía histórica y descriptiva del Museo de Reproducciones Artísticas*, Madrid, 1918, pág. 5.
- *Guía del Museo del Ejército*, Madrid, 1960.
- J. B. A.: «Ortiz de Villajos», *Anuario de Arquitectos de Cataluña*, 1903, pág. 443.
- LANDECHO Y URRIES, LUIS DE: *La originalidad en el arte*, Madrid, 1905.
- LAMPEREZ, VICENTE: «Eduardo Reynals», *Arquitectura y Construcción*, tomo XX, 1916, págs. 73-74.
- LASTRES, FRANCISCO: «La Cárcel de Madrid», en *La Ilustración Española y Americana*, núm. XXII, 15 de junio de 1876, págs. 395 y 398-399.
- LAVIÑA, MATIAS: *La Catedral de León*, Madrid, 1876.
- LAZARO, JUAN BAUTISTA: *Las Artes Decorativas*. Discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, leído el 16 de diciembre de 1906, Madrid, 1906.
- *Ermита de Santa Cristina de Lena (Oviedo)*. *Reseña de las obras hechas para su restauración*, Madrid, 1894.
- «Restauración de Santo Tomás de Avila», *Anales de la Construcción y de la Industria*, núm. 10, 25 de agosto de 1876.
- LOPEZ, PASCUAL: «La empleomanía y la Ciudad Lineal», *La Ciudad Lineal*, número 125, 30 de abril de 1902.
- «La Ciudad Lineal como idea moral», *La Ciudad Lineal*, núm. 162, 10 de mayo de 1903.
- LOPEZ OTERO, MODESTO: «Primer centenario de la Escuela Superior de Arquitectura», *Revista Nacional de Arquitectura*, año IV, núm. 38, 1945, pág. 49.
- LOPEZ SALLABERRY, JOSE: *Consideraciones acerca de la fundación, desarrollo y reforma de grandes ciudades*, Madrid, 1904.
- MANZANO MONIS, MANUEL: «La plaza de toros de la Carretera de Aragón en Madrid», *Revista Nacional de Arquitectura*, núms. 93 y 94, págs. 390-391.
- MARTINEZ DE VELASCO, EUSEBIO: «Madrid. Festejos públicos habidos en honor de S. M. El Rey», *La Ilustración Española y Americana*, núm. III, 1874, págs. 43-44.
- MELIDA, ARTURO: *Causas de la decadencia de la arquitectura y medios para su regeneración*, Madrid, 1899.
- MESONERO ROMANOS, RAMON DE: «Iglesia Catedral en Madrid», *El Museo Universal*, núm. 5, 1 de marzo de 1859, págs. 33-35.
- MOYA IDIGORAS, JUAN: «El arquitecto don Arturo Mélida y Alinari», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 137, 1953, págs. 2-4.
- NAVASCUES, A.: «Proyecto de monumento en honor de los arquitectos D. Ventura Rodríguez y D. Juan de Villanueva, por Eduardo de Adaro», *Resumen de Arquitectura*, 1891, págs. 4-6.
- NAVASCUES PALACIO, PEDRO: «La Ciudad Lineal de Arturo Soria», *Villa de Madrid*, núm. 28, 1970, págs. 48-59.
- «El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX», en *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 114, 1971, págs. 111-125.
- «Arturo Mélida y Alinari (1849-1902)», en *Goya*, núm. 106, 1972, págs. 234-241.
- «La obra arquitectónica del Marqués de Cubas (1826-1899)», en *Villa de Madrid*, núm. 34, 1972, págs. 19-31.
- «Ángel Fernández de los Ríos o la problemática urbana de un político de los años 70», en *Actas del Coloquio sobre «A geração de 70»*, Lisboa, Centro de Estudos do Século XIX, 1971 (en prensa).

- NIÑO AZCONA, LORENZO: *Biografía de la Parroquia de Santa Cruz de Madrid*, Madrid, 1955.
- PANTORBA, BERNARDINO: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948.
- PARDO CANALIS, ENRIQUE: «El monumento sepulcral de O'Donnell», *Goya*, número 95, 1970, págs. 284-287.
- PLINIO: «Mercados de Madrid», *La Ilustración de Madrid*, núm. 58, 30 de mayo de 1872.
- PUEYO, LUIS: «El arquitecto bilbaíno Alberto de Palacio», *Arquitectura*, núm. 87, 1966, págs. 7-20.
- R.: «La Nueva Bolsa de Madrid», *Resumen de Arquitectura*, 30 de noviembre de 1891, págs. 82-85.
- «La Casa-Palacio del Ilmo. Sr. Vizconde de Torre-Almiranta. Madrid», *Resumen de Arquitectura*, 1 de abril de 1893, págs. 28-29.
- «Panteón de la Familia de Don Eusebio Rodríguez del Llano en el cementerio de San Justo», *Resumen de Arquitectura*, 1 de enero de 1896, págs. 3-4.
- RADA Y DELGADO, JUAN DE DIOS DE LA: *Cuál es y debe ser el carácter propio de la arquitectura del siglo XIX*. Discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, leído el 14 de mayo de 1882, Madrid, 1882.
- RAMIREZ, BRAULIO ANTON: *Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Madrid. Noticias históricas y descriptivas, y álbum poético con motivo de la inauguración del nuevo edificio en el año de 1875*, Madrid, 1875.
- REICHENSBERGER: *L'Art gothique au XIX^e siècle*, Bruxelles, 1867.
- REPULLES Y VARGAS, E. M.: «El nuevo edificio del Banco de España», *Resumen de Arquitectura*, 31 de diciembre de 1891, págs. 89-92.
- *Biografía y obras arquitectónicas de Emilio Rodríguez Ayuso*, Madrid, 1892.
- *La Casa-Habitación*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 24 de mayo de 1896, Madrid, 1896.
- *Escuela de Ingenieros de Minas y Laboratorio Gómez Pardo*, Madrid, 1897.
- «Ruiz de Salces», *Arquitectura y Construcción*, núm. 50, 1899, págs. 85 y ss.
- «Necrología: D. Antonio Ruiz de Salces», *Resumen de Arquitectura*, núm. 3, 1899, págs. 29-30.
- «El Marqués de Cubas», *Arquitectura y Construcción*, núm. 46, 1899, pág. 32.
- «La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899», *Resumen de Arquitectura*, año XXVI, núm. 5, 1899.
- «Ramiro Amador de los Ríos», *Resumen de Arquitectura*, año XVII, núm. 8, 1901, págs. 118-119.
- «El arquitecto don Agustín Ortiz de Villajos», *Arquitectura y Construcción*, número 125, 1902, págs. 345-351.
- «Arturo Mélida», *Arquitectura y Construcción*, febrero de 1903, págs. 35-40.
- «Adaro», en *La Ilustración Española y Americana*, año L, 15 de marzo de 1906, núm. X, pág. 159.
- «José Urioste y Velada. Necrología», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 10, 1909, págs. 96-100.
- «Urioste», *Arquitectura y Construcción*, 1909, pág. 205.
- «Arbós. Necrología», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 40, 1916, págs. 225-227.
- «Necrología de Juan Bautista Lázaro», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 52, 1919, págs. 257-263.
- RIAÑO, JUAN FACUNDO: *Los orígenes de la arquitectura árabe, su transición en los siglos XI y XII y su florecimiento inmediato*. Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, leído el 16 de mayo de 1880, Madrid, 1880.

- RIOS, DEMETRIO DE LOS: *Monografía de la catedral de León*, Madrid, 1895, 2 vols.
- RUIZ DE SALCES, ANTONIO: *Conocimientos que debe reunir el arquitecto*, Madrid, 1871.
- S. C.: «Iglesia de San Fermín de los Navarros», *Resumen de Arquitectura*, 1891, págs. 67-71.
- SANZ GARCIA, J. M.: «El Palacio de Monistrol. Biografía de un mayorazgo madrileño», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo VI, 1970, págs. 115-160.
- SCHLUMBERGER, EVELINE: «La foi artistique de Chateaubriand», *Connaissance des Arts*, números 197-198, 1968, págs. 128-135.
- SERRANO FATIGATI, ENRIQUE: «Las obras de la catedral madrileña», *La Ilustración Española y Americana*, núm. VIII, 28 de febrero de 1895, pág. 134.
- SORARRAIN, R. DE: «La arquitectura en el siglo XIX», *Resumen de Arquitectura*, 1 de mayo de 1894, págs. 49-52.
- «Aspecto artístico de la arquitectura en la época actual», *Resumen de Arquitectura*, 1 de marzo de 1895, págs. 21-23.
- SORIA Y MATA, ARTURO: «La cuestión social y la Ciudad Lineal», *El Progreso*, 5 de marzo de 1883.
- SORIA Y PUIG, ARTURO: «El futuro Madrid de Fernández de los Ríos», *Hogar y Arquitectura*, núm. 75, 1968, pág. 81-89.
- SORIANO, R.: «La Nueva Basílica de Atocha», *Ilustración Española y Americana*, núm. XXVII, 22 de julio de 1891, pág. 42.
- STREET, GEORGE EDMUND: *Some account of Gothic architecture in Spain*, Londres, 1865.
- *La arquitectura gótica en España*, Madrid, 1926.
- TERAN, F. DE: *La Ciudad Lineal antecedente de un urbanismo actual*, Madrid, 1968.
- TOLOSA LATOUR, M.: «Madrileños ilustres. Los Gómez Pardo», *La Ilustración Española y Americana*, núm. XL, 30 de octubre de 1898, págs. 246-247.
- TORRES ARGULLOL, JOSE: «Alvarez Capra», *Anuario de Arquitectura de Cataluña*, 1903, pág. 431.
- URIOSTE Y VELADA, JOSE: *La calle bajo su aspecto artístico*, Madrid, 1901.
- VEGA Y MARCH, E.: «Breves reflexiones acerca del concepto actual del arte arquitectónico», *Resumen de Arquitectura*, 1 de agosto de 1899, págs. 110-113; y mismo título en 1 de septiembre de 1899, págs. 126-130.
- VELASCO ZAZO, ANTONIO: *El Madrid de Alfonso XIII*, Madrid, 1918 (2.ª ed.).
- VELAZQUEZ BOSCO, RICARDO: *La Arquitectura en la Edad Media*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 24 de mayo de 1894, Madrid, 1894.
- VIOLET-LE-DUC, E. E.: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, París, 1854-1869.
- X.: «Viaducto de la calle Segovia», *La Ilustración de Madrid*, núm. 51, 15 de febrero de 1872, págs. 46-47.
- «Mejoras de Madrid», *La Ilustración Española y Americana*, núm. XLV, 8 de diciembre de 1878, pág. 339.
- «Salón de Contrataciones en la Nueva Bolsa de Madrid», *Resumen de Arquitectura*, 1 de julio de 1893, págs. 49-51.
- «Iglesia de Santa Cristina», *La Ilustración Española y Americana*, L, núm. XII, 30 de marzo de 1906, pág. 207.

SIGLAS EMPLEADAS EN LAS NOTAS

A. A. S. F.:	Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.
A. C.:	Archivo del Corregimiento (Madrid).
A. y Co.:	Arquitectura y Construcción.
A. S. A.:	Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento (Madrid).
I. E. A.:	La Ilustración Española y Americana.
I. M.:	La Ilustración de Madrid.
R. A.:	Resumen de Arquitectura.
R. A. B. M. A. M.:	Revista del Archivo, Biblioteca y Museo del Ayuntamiento de Madrid.
S. P. E.:	Semanario Pintoresco Español.

INDICES

INDICE DE LAMINAS

- I Silvestre Pérez: Arco de Triunfo de José Bonaparte (1810).
- II Silvestre Pérez: A) Proyecto para unir el Palacio Real con San Francisco el Grande (1810). B) Viaducto sobre la calle Segovia (1810).
- III Silvestre Pérez: Proyecto para convertir San Francisco el Grande en Salón de Cortes. A-B (1810). C-D (1812).
- IV I. González Velázquez: A) Cenotafio de la reina María Isabel de Braganza (1819). B) Modelo en madera del Obelisco del Dos de Mayo (1822).
- V I. González Velázquez: A) Obelisco del Dos de Mayo (1822-1840). B) Glorieta de las Pirámides (h. 1830).
- VI I. González Velázquez: A) y B) Proyectos para la ordenación de la plaza de Oriente (1817).
- VII I. González Velázquez: A) Proyecto para una «Casa de Labrador». B) Proyecto de fachada para el Buen Retiro (?). M. Peña y Padura: C) Inspección General de Milicias (1819).
- VIII I. González Velázquez: Colegio de San Carlos (1831).
- IX A. López Aguado: Puerta de Toledo (1817-1824).
- X A. López Aguado: Teatro Real. Fachada a la plaza de Isabel II. A) Proyecto (h. 1818). B) Realización, con posterior intervención de otros arquitectos (h. 1850).
- XI C. T. Moreno: Modelo en madera del Teatro Real sobre el proyecto de A. López Aguado (h. 1831).
- XII I. González Velázquez y C. T. Moreno: Fachada principal del Teatro Real (h. 1850).
- XIII A. y M. López Aguado: A) Palacio de la Alameda de Osuna. M. López Aguado: B) TempLETE de la Alameda de Osuna (1834-1844).
- XIV J. A. Cuervo: A) Iglesia de Santiago (1811). B) Iglesia de San Ildefonso (1826). C) Portada de la Iglesia de San Sebastián (1829).
- XV T. Pérez Cuervo: Colegio de San Carlos (h. 1820 ?).
- XVI Pabellón de entrada de la Sacramental de San Martín [Derribado].
- XVII F. Mariátegui y N. Pascual y Colomer: Universidad Central (1842 y ss.). A) Fachada lateral a la calle del Noviciado. B) Fachada principal, después de una desafortunada restauración.
- XVIII A) M. Laviña: Palacio de los Duques de Granada de Ega. B) A. Alvarez: Fachada del Senado, con la modificación de J. de la Gándara [Derribado].

- XIX A. Alvarez: A) Casa de Canga Argüelles (1844). B) Banco de Fomento (1847). C) y D) Palacio de Gaviria (posterior a 1840).
- XX N. Pascual y Colomer: Congreso de Diputados (1843-1850). Fachada principal y secciones transversales.
- XXI N. Pascual y Colomer: Congreso de Diputados (1843-1850). Fachada lateral, sección transversal y fachada posterior.
- XXII N. Pascual y Colomer: A) Palacio del Marqués de Salamanca (proyecto de 1846). B) Palacio de Vista Alegre [Derribado].
- XXIII N. Pascual y Colomer: Palacio del Marqués de Salamanca (1846-1850). Fachada y detalle de la planta noble.
- XXIV Marqués de Cubas: A) Palacete de López-Dóriga (1872). B) Palacete del Duque de Sesto (1865).
- XXV N. Mendivil y F. Jareño: Casa de la Moneda y Fábrica del Sello (1856-1861) [Derribada].
- XXVI F. Jareño y A. Ruiz de Salces: A) Fachada de la Biblioteca Nacional (a la izquierda, Casa de la Moneda y monumento a Colón. B) y C) Frontis y escalera de la Biblioteca Nacional (1865-1892).
- XXVII A) M. A. Avenzoa: Palacio de Uceda o Medinaceli (1864). Restaurado en 1893 por Alvarez Capra [Derribado]. B) F. Jareño y A. Ruiz de Salces: Fachada del Museo Arqueológico Nacional (1865-1892).
- XXVIII Palacio de Linares. Fachada y Salón principal.
- XXIX Proyectos para la reforma de la Puerta del Sol. A) Proyecto de J. B. Peironet. B) Proyecto de la Ley de 28 de junio de 1857. C) Proyecto de la Academia de San Fernando. D) Proyecto de la Junta de Policía Urbana. E) Proyecto de Lucio del Valle, J. Rivera y J. Morer. F) Proyecto de Lucio del Valle [Realizado].
- XXX Vista de la Puerta del Sol.
- XXXI C. M. de Castro: Anteproyecto del Ensanche de Madrid (1857), y diferente disposición de las manzanas.
- XXXII A) A. de Palacio: Estación de Atocha (1880-1892). B) E. Cache-liesne: Estación de Delicias (1880).
- XXXIII Grasset y Ouliac: Estación del Norte (1879-1882).
- XXXIV F. Jareño y A. Ruiz de Salces: A) Depósito de libros de la Biblioteca Nacional. B) Capitel en hierro del Museo Arqueológico Nacional.
- XXXV A) F. de la Torriente: Palacio de Exposiciones, hoy Museo de Ciencias Naturales (1881-1887). B) Pek: Proyecto para un Palacio de Exposiciones (1862).
- XXXVI R. Velázquez: A) Pabellón de la Exposición de Minería de 1883. B) Palacio de Cristal. Pabellón para la Exposición de Filipinas de 1887.
- XXXVII A) J. de Madrazo: Palacio del Conde de la Unión de Cuba (1866). B) y C) Fachada y detalle del Palacio Zababuru (1878).
- XXXVIII Marqués de Cubas: Proyecto definitivo para la catedral de la Al-mudena (h. 1881). Fachada y cabecera.

- XXXIX Marqués de Cubas: Modelo en madera, desmontable, para la catedral de la Almudena (h. 1881).
- XL Marqués de Cubas: A) Dibujo de un capitel para la cripta de la Almudena. B) Retrato del arquitecto. C) Cripta de la Almudena (1883-1911).
- XLI E. Rodríguez Ayuso: A) Escuelas Aguirre (1884). B) Hotel del doctor Núñez (1887). C) Retrato del arquitecto E. Rodríguez Ayuso.
- XLII E. Rodríguez Ayuso: Plaza de Toros (1874) [Derribada].
- XLIII A) M. de Olabarría: Fachada del Seminario Conciliar (1900-1904). B) E. Fort: Fachada de la iglesia del ICAI (1904 y ss.).
- XLIV A. Ortiz de Villajos: Proyectos para una iglesia parroquial (1864).
- XLV A. Ortiz de Villajos: Iglesia y Hospital del Buen Suceso (1863-1868).
- XLVI F. Arbós: A) Proyecto para la Real Basílica de Atocha (1890). B) Proyecto para la Necrópolis del Este (1878), con la colaboración de Urioste.
- XLVII F. Arbós: A) Iglesia de San Manuel y San Benito (h. 1900). B) Campanile de la Real Basílica de Atocha.
- XLVIII R. Contreras (?): A) Palacio Xifré [Derribado]. B) Salón Árabe del Palacio de Vista Alegre [Derribado].
- XLIX A. Mélida: A) y B) Proyectos para el monumento a Colón (1872 y 1878, respectivamente). C) Realización definitiva (entre 1880 y 1885) [hoy desmontado].
- L E. de Adaro: Banco de España (proyecto de h. 1884), con la colaboración de S. Sáinz de la Lastra, L. Álvarez Capra y J. M. Aguilar.
- LI M. Aguado: Real Academia Española. Conjunto y detalles (1891-1894).
- LII R. Velázquez: Casón del Buen Retiro (h. 1887-1888).
- LIII R. Velázquez: A) Escuela de Ingenieros de Minas. Conjunto. B) Detalle del edificio totalmente terminado (1886-1893).
- LIV R. Velázquez: A) Ministerio de Fomento, hoy de Agricultura (1891-1897). B) Detalle de la fachada. C) Retrato del arquitecto.
- LV E. M. Repullés: Bolsa de Comercio. Fachada y Sala de Contratación (1885-1893).
- LVI M. Aníbal: Colegio de Institutrices, hoy del Pilar (h. 1910-1915).
- LVII J. Urioste: A) Detalle del Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1900. B) Casa del Duque de Sueca (1904). C) J. López Sallaberry: Edificio de «Blanco y Negro» (1899). D) Retrato de J. Urioste.
- LVIII J. Moya y J. F. Menéndez: Casa de San José. A la derecha de la iglesia de San José, el teatro Apolo [Derribado].
- LIX J. Grases: Edificio de «La Equitativa» (1891).
- LX J. Grases: A) y B) Dos aspectos del palacio de Longoria, hoy Sociedad General de Autores (1902). C) Retrato del arquitecto J. Grases.

INDICE DE FIGURAS

	Pág.
1 I. González Velázquez (Litografía de F. Madrazo)	29
2 Plaza de Oriente, sobre idea inicial de I. González Velázquez ...	34
3 Perspectiva imaginaria del proyecto de Goya para una Pirámide (Chueca)	35
4 A. López Aguado: Puerta de Toledo	46
5 A. López Aguado: Decoración de la Puerta de Atocha (derribada)	49
6 A. López Aguado: Proyecto del cenotafio en honor a los héroes del Dos de Mayo	50
7 A. López Aguado: Monumento a los héroes del Dos de Mayo (derribado)	51
8 A. López Aguado y Custodio T. Moreno: Planta del Teatro Real.	55
9 Custodio Teodoro Moreno (Litografía de F. Madrazo)	59
10 J. J. Sánchez Pescador: «Casas de Cordero»	86
11 L. de Olavieta: Casa del Marqués de Casa-Irujo (derribada).	88
12 N. Pascual y Colomer: Planta del Congreso de Diputados ...	110
13 N. Pascual y Colomer: Casa de la calle Ciudad Rodrigo	112
14 J. de la Gándara: Teatro de la Zarzuela	116
15 N. Mendivil y F. Jareño: Planta de la Casa de la Moneda y Fábrica del Sello (derribada)	119
16 F. Jareño y Alarcón: Planta del Palacio de Bibliotecas y Museos.	121
17 F. Jareño y Alarcón: Proyecto para la fachada de la Biblioteca Nacional	122
18 Casa de Isla Fernández en la plazuela de San Martín	131
19 A. Ombrecht: Palacio del Marqués de Portugalete (derribado).	133
20 A. Zabaleta: Monumento funerario de Agustín Argüelles	135
21 Fuente del Canal de Isabel II	166
22 A. Fernández de los Ríos: Idea para la plaza de la Independencia	177
23 A. Fernández de los Ríos y A. Gómez: Proyecto para la Plaza de Europa	178
24 A. Fernández de los Ríos y J. M. de Vega: Proyecto para la plaza de Colón sobre la plazuela del Carmen	179
25 M. Calvo y Pereira: Mercados de los Mostenses y de la Cebada (derribados)	182
26 M. Calvo y Pereira: Interior del mercado de la plaza de la Cebada (derribado)	183

	Pág.
27 E. Barón: Viaducto en hierro sobre la calle de Segovia (desaparecido)	185
28 A. Ortiz de Villajos: Circo Price. Sección transversal (derribado)	187
29 A. Ortiz de Villajos: Circo Price. Sección longitudinal (derribado)	188
30 A. de Palacio: Proyecto de un monumento a Cristóbal Colón.	192
31 R. Velázquez Bosco: Planta del Palacio de Cristal	197
32 Marqués de Cubas: Museo Antropológico, hoy Museo Etnológico (R. Muñoz)	219
33 C. Velasco y E. Jiménez Corera: Planta de la iglesia de San Fermín de los Navarros	235
34 A. Ortiz de Villajos: Interior de la iglesia del Buen Suceso	240
35 A. Ortiz de Villajos: Proyecto de fachada para el Circo Price	242
36 A. Ortiz de Villajos: Circo Price (derribado)	243
37 A. Ortiz de Villajos: Teatro de la Princesa, hoy María Guerrero.	244
38 F. Arbós: Monte de Piedad y Caja de Ahorros	247
39 F. Arbós: Planta de la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha	250
40 D. Inza: Panteón de la familia Aza	261
41 M. de Olabarría: Planta del Seminario Conciliar	262
42 E. de Adaro: Planta del Banco de España (entresuelo)	276
43 R. Velázquez Bosco: Planta de la Escuela de Minas	284
44 E. M. Repullés: Planta de la Bolsa de Comercio	290
45 E. M. Repullés: Detalles del proyecto para el edificio de la Bolsa de Comercio	291
46 R. Amador de los Ríos: Casa en la Cava Alta	302
47 E. Fort: Panteón de la familia Rodríguez del Llano	306
48 M. Aníbal Álvarez: Planta del Colegio de Institutrices, hoy Colegio del Pilar	310

RELACION DE ARQUITECTOS DEL SIGLO XIX CITADOS EN EL TEXTO

- Abrial, José. 95.
 Acebo, José del. 152.
 Adaro, Eduardo de. 186, 189, 274, 275, 276, 277, 278, 297, 316.
 Aguado de la Sierra, Miguel. 80, 280, 281.
 Aguilar y Vela, José María. 247, 248, 275, 278.
 Albo, Mariano de. 148 149.
 Aldama, Ignacio. 311.
 Alejandro y Alvarez, José. 8, 89, 132.
 Alvarez y Amoroso, Manuel Aníbal. 300, 309-311, 318.
 Alvarez Bouquel, Aníbal. 32, 43, 58, 101, 103-108, 115, 117, 135, 138, 275, 288.
 Alvarez Capra, Lorenzo. 135, 189, 228, 229, 233, 234, 235, 255, 275, 293, 295, 299, 317.
 Alvarez Sorribas, Manuel. 60, 63.
 Alzaga Juan José de. 60.
 Amador de los Ríos, Ramiro. 301-303.
 Andrés Octavio, Francisco. 189.
 Aparici y Soriano, Federico. 93, 117, 201, 202, 210, 216, 221-223, 304.
 Apraiz. 215.
 Aranguren, Tomás de. 186, 277.
 Arbós y Tremanti, Fernando. 181, 246-253, 293, 294, 309.
 Ardanaz. 61.
 Arnal, Pedro. 3, 6, 93.
 Artú, Mariano Marco. 136, 137.
 Avenozza, Mariano Andrés. 135.
 Avila, Pedro. 76.
 Ayegui, Juan Pedro. 61, 79, 80, 81, 87, 88.
 Ayuso: V. Rodríguez Ayuso.
 Baltard, Víctor. 182.
 Bañolas y Perarnau, Ramón (ingeniero). 198.
 Barón, Eugenio (ingeniero). 185.
 Barry, Ch. 91.
 Belmas. 285.
 Benedicto y Lombía, José. 248.
 Boix y Merino, Emilio. 124, 196.
 Bosch, Carlos. 152.
 Britto, Giovanni. 250.
 Burton, Decimus. 198.
 Cacheliesne, Emilio (ingeniero). 194.
 Calvo y Pereira, Mariano. 182, 183, 184.
 Cano, Melchor. 60.
 Capo, Manuel Antonio. 285.
 Carderera, Mariano. 285.
 Carrasco, Jesús. 311, 328, 330.
 Castillo, Evaristo del. 29, 56.
 Castro, Carlos María de (ingeniero). 142, 163-165, 173-175, 324.
 Cerdá, Ildefonso. 143, 164, 165.
 Clavería, Narciso. 226.
 Colomer: V. Pascual y Colomer.
 Concha Alcalde, Joaquín de la. 303.
 Contreras, Rafael. 265, 266, 304.
 Cubas, Marqués de. 93, 115, 117, 126-130, 201, 210, 211-221, 222, 224, 249, 250, 259, 260, 293, 295, 310, 313.
 Cuervo, Juan Antonio, 6, 11, 21, 53, 56, 61, 63, 65-69, 71, 72, 80, 81.
 Días da Silva, Antonio José. 229.
 Díaz, Fermín Pilar. 14, 56, 57.
 Doménech Montaner, Luis. 257.
 Duclos, Albert. 320.
 Durán, Ramón. 59.
 Eiffel, Gustave. 191.
 Eschwege, Barón von. 268.
 Esteban Latorre, Esteban. 126.
 Esteve, Luis. 304.

- Falcini, Mariano. 250.
 Fernández Casanova, Adolfo. 203, 204, 265.
 Fernández Menéndez - Valdés, Joaquín. 318.
 Font, José Antonio. 152, 153, 160.
 Fort y Guyenet, Enrique. 223, 266, 303-308.
 Fraga, Pedro. 21.
 Gándara, Jerónimo de la. 108, 115-118, 280.
 García Guereta, Ricardo. 263.
 García Nava, Francisco. 249, 309, 318.
 Garnier, Charles. 181, 256, 273, 287.
 Garrido, Pedro. 6.
 Gaudí, Antonio. 321.
 Giraud Daguiillon, J. 162, 163.
 Gironi, Gabriel. 79, 80, 92.
 Goicoechea, Antonio de. 60, 61.
 Gómez, Alejo. 178.
 Gómez, Pedro. 150.
 Gonçalves de Sousa, G. A. 268.
 González Velázquez, Isidro. 6, 21, 22, 24, 25, 28-43, 44, 52, 54-56, 59, 62, 83, 92, 96, 104, 154, 304.
 González Velázquez, José Antonio. 28.
 Grases y Riera, José. 319-321.
 Grasset (ingeniero). 194.
 Grube. 139.
 Guitart Trulls, Benito. 316.
 Gutiérrez de Arintero, Santiago. 26, 45.
 Haan, Ignacio. 21.
 Haussmann, G. E. 142, 158, 162, 172, 177.
 Herraiz y Silo, Pascual. 281.
 Herrero, Alejandro. 275.
 Herrero de la Calle, Antonio. 137.
 Holzner, Enrique. 250.
 Incenga y Castellanos, Federico. 152, 209.
 Inclán Valdés, Juan Miguel de. 6, 57, 74-76, 92, 115.
 Inza, Domingo. 151, 152, 209, 261.
 Izquierdo, José. 81.
 Jareño y Alarcón, Francisco. 58, 115, 116, 118, 139, 247, 273, 285, 295.
 Jiménez Corera, Eugenio. 234, 235, 311.
 Jones, Owen. 93, 94.
 Kemp, G. M. 203.
 Klein, William. 320.
 Klenze, Leo von. 127.
 Labrouste, H. P. F. 125.
 Lafuente, Domingo. 208.
 Lampérez, Vicente. 311.
 Landecho y Urries, Luis de. 198, 207, 300, 303, 308, 309.
 Laredo, Eladio. 214.
 Lascuraiz. 61.
 Lastra: V. Sáinz de la Lastra.
 Lavandera. 61.
 Laviña Blasco, Matías Modesto. 101-104, 203.
 Lázaro de Diego Juan Bautista. 203, 210, 221, 223-227, 236, 259, 293, 304.
 Lema, Juan Segundo de. 198, 204-207, 210, 236, 249, 250, 265, 308.
 Leroy, G. 198.
 López Aguado, Antonio. 3, 6, 14, 15, 21, 24, 26, 27, 33 40, 43-57, 61, 62, 80, 81.
 López Aguado, Martín. 40, 53, 56-58, 75, 81.
 López de Orche, Luis. 56, 81.
 López Sallaberry, José. 234, 292, 313, 316, 317, 321, 323, 324.
 Llanos, Isidoro. 149, 150.
 Maciachini, Carlo. 250.
 Machuca, Manuel. 59.
 Madrazo y Kuntz, Juan de. 93, 151, 152, 153, 203-210, 223, 224, 249, 250, 282, 308.
 Mariátegui, Francisco Javier de. 21, 35, 60, 62, 63, 69, 79-87, 111, 137.
 Mariátegui, José María. 86.
 Martín Rodríguez, Manuel. 21, 60, 64, 65.
 Martínez de la Piscina. 61.
 Mélida y Alinari, Arturo. 204, 253-259, 261, 269, 303, 305, 317.
 Mendívil, Nicomedes. 118, 120, 302.
 Mendizábal, Juan Bautista de. 35.
 Mendoza y Cubas, Francisco. 259, 260.
 Merlo, Juan (ingeniero). 146.
 Michele, Vincenzo. 250.

- Milla, Juan de la. 21.
 Mínguez, Emeterio. 76.
 Molinero, Juan Blas. 81.
 Monasterio, Angel. 35.
 Morán. 61.
 Moreno, Custodio Teodoro. 14, 21, 33, 37, 53, 55, 56, 57, 59-63, 81, 87, 88, 96, 108, 109, 304.
 Moreno, Juan Francisco. 104.
 Morer, J. (ingeniero). 147, 154.
 Morichón, Arnaldo (ingeniero). 152.
 Moya Idígoras, Juan. 317, 318.
 Nagusia. 61.
 Octavio, Francisco. 323.
 Olabarria, Miguel. 216, 259-263.
 Olavieta, Lucio de. 61, 79, 87, 88, 96.
 Ombrecht, Adolfo. 133.
 Ordago. 35.
 Ortiz, José María. 124.
 Ortiz de Villajos, Agustín. 175, 187, 188, 230, 235-246, 269.
 Ortiz de Villajos, Manuel. 241.
 Ouliac. 194.
 Palacio Elissague, Alberto de (arquitecto e ingeniero). 192, 193.
 París. 61.
 Pascual y Colomer, Narciso. 58, 61, 84, 85, 101, 104, 108-115, 126, 130, 135, 200, 201.
 Paxton, Joseph. 195.
 Pek. 195.
 Peña y Padura, Manuel de la. 3, 6, 61, 70, 72, 109.
 Pérez, Cayetano. 35.
 Pérez, Silvestre. 3, 4, 6, 10-15, 21, 29, 45, 47, 48, 53, 141, 176, 185, 267.
 Pérez Cuervo, Tiburcio. 22, 40, 42, 43, 65, 69, 70, 85.
 Però, Agustín Felipe. 285.
 Peyronnet, Juan Bautista. 153, 154, 247.
 Prince, E. 198.
 Puente, Pedro de la. 6.
 Puerta, Juan Esteban. 137.
 Pugin, M. W. N. 91, 93, 210.
 Repullés y Vargas, Enrique María. 120, 127, 204, 214, 215, 224, 228, 231, 236, 238, 244, 273, 275, 282, 288-295, 299.
 Reus, Juan. 156.
 Reynals, Eduardo. 317, 318.
 Reynals, José. 316.
 Riaño, Juan Facundo. 249, 264.
 Rigal, Joaquín. 60.
 Ríos, Amador de los. 275.
 Ríos, Demetrio de los. 203, 224.
 Rivera, J. (ingeniero). 147, 154.
 Rodrigo. 61.
 Rodrigo, Alfonso. 6.
 Rodrigo, Francisco. 6.
 Rodríguez, Alfonso. 68.
 Rodríguez Ayuso, Emilio. 189, 206, 228-233, 235, 248, 254, 255, 259, 264, 268, 293, 304.
 Rodríguez Izquierdo, Dimas. 233.
 Ronderos, Bruno F. de los. 186.
 Ruiz de Salces, Antonio (arquitecto e ingeniero), 124, 125, 155, 273, 274, 297, 315.
 Saavedra, Eduardo. 285.
 Sacconi, G. 321.
 Sáinz de la Lastra, Severiano. 189, 206, 275, 278, 279.
 Sallaberry: V. López Sallaberry.
 Samson. 256.
 Sánchez Pescador, Juan José. 61, 79, 81, 84, 86, 87, 96, 138.
 Sancho, Vicente. 71, 73, 74.
 Saracibar, Julio. 312, 313.
 Schinkel, K. F. von. 117, 118, 121, 202.
 Sierra. 61.
 Sorarrain, R. de. 298.
 Soria y Mata, Arturo. 322, 324-331.
 Soto, Pedro Regalado del. 6, 14, 74.
 Street, G. E. 201, 250.
 Terrero Llusía. 31.
 Tomé, Pedro. 152, 160.
 Torriente, Fernando de la. 196.
 Treves, Marco. 250.
 Trocóniz, José Joaquín. 14, 71, 73, 74.
 Turner. 198.
 Ullep y Espadero. 311.
 Urioste y Velada, José. 181, 208, 253, 292, 311, 312-316.
 Valle, Lucio del (arquitecto e ingeniero). 147, 154, 155, 156, 166.
 Vallés. 61.
 Varona, Aurelio. 151, 152, 209.

- Vega, Joaquín M.^a de. 179.
- Vega y March, Esteban. 297, 298.
- Velasco, Carlos. 186, 228, 234, 235, 287, 323.
- Velázquez Bosco, Ricardo. 181, 196, 197, 198, 249, 257, 273, 282-288.
- Verea, Francisco. 177.
- Villajos: V. Ortiz de Villajos, Agustín.
- Villalobos, Elías de. 6, 14, 27, 71, 73, 74.
- Villanueva, Juan de. 3-8, 13-15, 19, 20, 30, 32, 44, 45, 61, 62, 64, 66, 69, 70, 71, 73, 74, 88, 93, 96, 102, 109, 111, 264, 277, 313.
- Viollet-le-Duc, E. E. 91, 117, 130, 181, 201, 202, 203, 205, 206, 208, 209, 210, 213, 215, 222, 223, 248, 308.
- Zabaleta, Antonio. 127, 135, 136.
- Zavala y Alvarez, Daniel. 217, 311.
- Zengotita Vengoa, Pedro. 74.

FE DE ERRATAS

Página	Línea	D I C E	DEBE DECIR
9	8	Napoleón	Bonaparte
11	40	Napoleón	Bonaparte
57	11	número 376	manzana 376
64	31	casas	cosas
74	34	masas	casas
105	5	reconocimiento	renacimiento
107	6	Arquitectos	Arquitectura
129	42	Sexto	Sesto
130	17	gotista	goticista
148	18-19	Ri/vero	de Castro ,
180	18	estática	estética
188	13	capital	capitel
229	17	Mupoz	Muñoz
233	46	Arquitectura	Arquitectos
248	3	egetem	egentem
248	17	Laredo	Loredó
250	17	Giovanni y Britto	y Giovanni Britto
255	34	materialismo	material
260	35	a la Congregación	pertenecía a la Congregación
281	29	del Consejo	de Gobierno
303	29	Laredo	Loredó
304	24	Laredo	Loredó

Este libro se acabó de imprimir el día 7
de julio de 1973, en los talleres de
Gráficas Hispano-Alemanas,
José Collno, 14-Torrejón
de Ardoz (Madrid), a
cuyo personal
agradece el autor su colaboración.